

العدد السادس والثلاثون بعد المائة

عمان

مجلة ثقافية شهرية



أحمد بن سعيد

٢٠٠٦هـ

أمانة عمان الكبرى
سلطنة عمان



ألا تستحق الثقافة القومية قناة فضائية مستقلة؟

هل بقيت شريحة اجتماعية في الوطن العربي لم يتوفر لها فضائية تلامس رغباتها وهواياتها حتى الدونية منها؟

عشاق كرة القدم خصصت لهم عشرات الفضائيات التي تغطي مساحة الكرة الأرضية بهذه الفضائيات - ولا اعتراض على ذلك - والمهتمون بالشأن السياسي، اخبارياً جاداً، أو مساجلة مملّة، أو تكراراً ممجوجاً لموضوعات أكل الدهر عليها وشرب لهم فضائياتهم التي تدفّع عواطفهم حيناً، أو تضعهم في صورة الحدث والتعليق عليه في أحيان أخرى. والمهتمون بالوضوء وآخر صرعاتها من الجنسين فإن المستثمرين في إنشاء هذه الفضائيات لم يتجاهلوا رغبات هذه الشريحة. أما الفضائيات المكرسة لعرض الأفلام قديمها وحديثها فهي أكثر من هموم هذا الوطن على قلب أهله. وكذلك الحال بالنسبة لعشاق الطرب الأصيل وحتى المفسد للأذواق فإن لهم حصّة الأسد في عدد الفضائيات التي تتوالد يوماً بعد يوم حتى أصبح لكل شريحة منحازة في ذوقها لهذا الطرب أو تلك الطريقة فضائية مستقلة تداعب أحلامهم التي لا تتجاوز رؤية ساقين مكشوفتين أو صدر عارٍ وهي - للأسف - من أكثر الفضائيات التي تحقق مردوداً مالياً خيالياً لأنها تتيح لجمهورها عرض رسائلهم من خلال الجهاز الخلوي، للتعبير عن إعجابهم وافتتانهم بتلك الأغاني وأصحابها، ورسائل من نوع آخر يمنعنا الذوق والاحترام لأنفسنا من ذكرها.

نأتي إلى «مريط الفرس» كما يقولون، فنتساءل: ألا تستحق قضية جادة كالثقافة العربية وبما تمثله لنا ماضياً وحاضراً ومستقبلاً أن تكون لها فضائية مستقلة يقف خلف إنشائها الاتحادات والروابط الثقافية، واتحاد الناشئين، واتحاد المسرحيين، والمهرجانات الثقافية والفنية، وجمعيات الفنانين التشكيليين، والدور المعنية بترجمة المنجز الثقافي العربي إلى اللغات الحية، واتحاد الموسيقيين، وغيرها من المؤسسات ذات العلاقة والاهتمام بالشأن الثقافي؟... أليس بمقدور هذه الجهات آتفة الذكر إذا اجتمعت وتوحدت على فكرة كهذه أن تخرجها من إطار الفكرة إلى حيز التنفيذ؟... وهل يمكن أن نتخيل للحظة واحدة ماذا يمكن أن تقدم مثل هذه المحطة الفضائية من خدمات جليلة للثقافة والمثقفين الذين يشكون قلة حيلتهم وسوء طالعهم من تهيشهم، وعدم الأخذ بيدهم تارة، وسوء تسويق منجزهم الثقافي تارة أخرى.

فضائية كهذه قادرة على تحطيم الحواجز القالمة منذ زمن، والتي تحول بينهم وبين التعرف بأفكارهم وبيئاتهم الذي كثيراً ما ينتهي به المطاف إلى المستودعات غير المستوفية حتى لشروط التخزين، لتكون النتيجة فريسة سهلة للقوارض المختبئة في تلك المستودعات.

لا اعتقد أن عشاق الكلمة قد انقرضوا، رغم أن المرحلة التي نعيشها تسيد فيها شرائح كثيرة تجد في السمسة، والوسائل الملتوية الأخرى لجمع المال وإنفاقه على رغباتها الذاتية الدونية تنصير أولوية اهتماماتها وسعيها الدؤوب من أجل تحقيقه، أصني أن الثقافة بالرغم من تراجع الاهتمام بها أو حتى الالتفات إلى أهميتها إلا أنه من الظلم أن نشهر ياسناً واستسلامنا لهذا الواقع، بل لعل مثل هذا المشروع إن قدر له أن يرى النور فسوف تكون له انعكاساته الخلاقة على هذه الصعد كافة.

رئيس التحرير

عقار

القصائد الناصرية

للقناة كناع نافل آله شيم



44

شبه، عن الألف ليلة
وليلة البيضاء.....

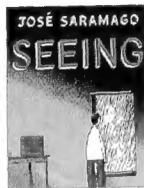


76

حركة المشهد أو
توليد الصورة في
ديوان" يقين النهاية

30

ضجة هائلة في الخارج
حول رواية "النظر"



4

الناقد هشام شرابي
في ضوء النقد
الثقافي الحضري

المحتويات

٣٠	ضجة هائلة حول رواية	ترجمة حسين عبيد	١	الافتتاحية
٣٣	قصائد	عزت الطبري	٢	الفهرس
٣٤	قبل البلاد انبسط	حسن محمد	٤	الناقد هشام شرابي
٣٦	القطيع	منصور محمد خلف	١١	خاتمة
٣٨	رهائن الغيب	مصطفى الكيلاني	١٢	مغامرة الأمكنة الشعرية
٤٤	شبه عن الألف ليلة	طارق الكبيسي	١٩	مباحة للتأمل
٤٨	الفنان عمر الكفراوي	زهرة زيراوي	٢٠	قول في التفكيرية
٥٢	جماليات القصيدة القصيرة	د. أمال منصور	٢٣	نقوش
٦٠	سرديات البيوي المثلث	د. محمد عبيد الله	٢٤	الشعر.. الشاعر.. الحيات
٦٢	المستجد من خبار	أحمد الخطيب	٢٩	مجرد سؤال
				ليلى الأطرش

تشرين الاول / ٢٠٠٦

تصدر عن

مجلس عمان الكبير

136

AMMAN

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية
د. ابراهيم خليل
ليلى الاطرش
جريس سماوي
يحيى القيسي
موفق ملكاوي

المراسلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى
ص.ب (١٢٢) تلغرافس ٤٦٢٢٢١٠
صانف ٤٦٢٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني c-mail: amman_mg@yahoo.com

رغم الابرام لدى الكتبة الوطنية
(٢٠٠٢/٢٠٢٢)

التصميم / الاخراج والرسوم
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل للوضوعات مرفقة بالصور والاعلغة عبر الايجل
مراعاة ان لا تكون للغة قد نشرت سابقاً ، ولا تغفل الجلة اية مادة من اي
كتاب ينضح انه ارسل مادة سبق نظرها
لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر

92

اصدارات



88

فيلم
الشهر

- | | | |
|----|------------------------------|---------------------|
| ٦٤ | حوار مع مأمون الجابري | زيد مغامس |
| ٦٨ | مع المترجم العاكوب | نضال بشارة |
| ٧٢ | واهن النقد الشعري المغربي | د. محمد بودويك |
| ٧٦ | حركة الشهيد في بنية المتكلمة | عبد الحفيظ بن جلوني |
| ٨٢ | الميتافيزيقيا | د. عزيز حدادي |
| ٨٦ | تدمير النطق في الليل العاري | عبد النور لادريس |
| ٨٨ | فيلم الشهر | يحيى القيسي |
| ٩٢ | إصدارات جديدة | أحمد النعيمي |
| ٩٦ | الأخيرة | غازي الذبيبة |

حيث أنهما مشتركان في الغربة وفقدان الوطن. ولم يجدا إلا العلم والبحث في الثقافة من أجل الدفاع عن القضية الفلسطينية. كان شرابي يتمتع بنظرة ثاقبة، تجاه القضية العربية وتجاه ضرورة التغيير في النظام العربي الرسمي نحو الديمقراطية والحرية، وبقية صرخاته التي ملأ بها مقالاته وكتبه، ملي أرفف المكتبات وحديث الصالونات. رحل هشام شرابي في لبنان، وربما طلب مثل صديقه الراحل الآخر إدوارد سعيد، أن يحرق وينثر رماد جسده، بالقرب من حدود فلسطين، فعسى بعض من الرماد، يخترق الحدود والسدود، وينام ويبعث كالنقاء على أرض فلسطين.

في ضوء المشاريع الثقافية التطويرية النهضة، يمكننا أن نجد في الفكر والنقاد والمثقف الفلسطينيين هشام شرابي، ومن خلال كتاباته المختلفة، والمتوعة، محاولته التركيب بين مختلف المشاريع الفكرية والثقافية، مستقيدا من كل ما قدمته الحركة الثقافية العربية، محيلا إلى إشكالاتها، ومساهما في حل قضاياها. وهو الذي تجده في الوقت نفسه منتقدا لبعض أطروحاتها، من منظور يجمع بين مختلف تنوعات النقد الثقافي المقارن: علم الاجتماع الثقافي،

النقاد هشام شرابي في نوء النقد الثقافي البصري

أ. د. مفاري بعلبي

ولر هشام شرابي في مدينة يافا الساحلية من فلسطين، ورحل عنها إلى الولايات المتحدة الأمريكية. خلال غربته اكتشف أنه أصبح هجاء بلا هوية، ولا وطن. وبعد عامين من نكبة فلسطين، منى شرابي بنكبة أخرى، حيث أعدم زعيم الحزب القومي الاجتماعي أنطون

سعادة، يقول شرابي: «هناك كارشتان عشتهما في حياتي احتلال يافا وموت سعادة». ولكن الحياة تستمر، فقد اتخذ شرابي طريقه العلمي، من أجل الحديث عن فلسطين والدفاع عنها. ألف العديد من الكتب، وكان أهمها: المشقون العرب والغرب، ثم أحرقه بدراسات عن مقدمات لدراسة المجتمع العربي، والنظام الأبوي، ومارس بعد ذلك نقد المجتمع والسلطة، فكان كتابه النقد الحضاري للمجتمع العربي.



شرابي

كان شرابي يعشق فلسطين، وقد مل من الغربة في الولايات المتحدة الأمريكية، فسافر إلى لبنان من أجل الاستقرار فيها، لكن الحرب الأهلية أتت بمرور عام من حيث أتى، استمر في التدريس بالجامعة الأمريكية، والتقى بإدوارد سعيد، الذي أصبح صديقه وتلاقت معاناه الفكرية،

هشام شرابي

الجمبر

ذكريات مثقفة عتيقة



بعض الباحثين، هو قول خاطئ ويتوقف على طبيعة الثقافة وطبيعة السلطة، فالمعرفة بعد من أبعاد السلطة. إن المسألة الجوهرية برأي فوكو، ليست أن ينتقد المحتويات الإيديولوجية الملائمة للمعلم، ولا هي أن تواكب ممارسته العملية الإيديولوجية صحيحة، بل هي معرفة ما إذا كان بالإمكان بناء سياسة جديدة للمعرفة، فالأمر لا يتعلق بتحرر المعرفة من كل نظام فهذا مجرد وهم، نظرا لأن المعرفة بعد ذاتها سلطة، بل يفك الارتباط بين سلطة المعرفة وأشكال الهيمنة الاجتماعية والاقتصادية في جميع المجالات، التي يوجد فيه بغية مقاومة الاحتواء والهيمنة. لقد ارتبط وضع المثقف وموقعه، بوضع السلطة وموقعها، وإن العلاقة بين هذين القمطين، تحكمها إما حالة صراع، وإما حالة مدنة وذلك حسب الهوية التطبيقية لكل من المثقف والسلطة.

ولكن شرابي يتعامل بالمستقبل، حيث ستتمتع قاعدة المثقفين وريثه عدد المتزمتين منهم. أما الكتاب والأدباء والمعلمون والمهنيون والمختصين، فإنهم يمارسون علومهم ضمن النظام الاجتماعي القائم لا ضده، وحين يعملون على تغييره وتطويره، من الداخل لا استخاره عن طريق الثورة والعنف. ولذلك فليس أمام الجيل الجديد من المثقفين العرب، سوى «رفض الرشوة» والوقوف إلى جانب جماهير الشعب، وعلى هذا النحو، فإن شرابي يجمع بين منهج الاختيار والطهر، في حالة عزلة والانفصال عن الجذور، عن بعضها البعض، بحيث أصبح التمييز أقرب إلى لغة الشعار منه إلى الاستخلاص المنهجي.

إن لكل مجتمع من المجتمعات عددا من الفنانين ورجال الأدب، الذين اغتوا حياة بلدهم ومعاصريهم بأفكارهم وقيادتهم. ويرى أيضا أن كلمة «مثقف» لا تزال تضيق حدودها، أي أن انخراطها على رجل بعينه أخذ في التناقص، فمن كان يعتبر مثقفا في في مطلع القرن العشرين مثلا، قد أصبح خارج مدلول هذه الكلمة في الوقت الحاضر. ويمكن أن نعرض تعريفا آخر يضيق المفهوم العام لكلمة «مثقف»، وهو ما يفصل بين الخبير والأديب، والحق أن هاتين الفئتين من الناس متداخلتان، بحيث يظل الواحد من أفرادهما، ينتقل طورا في هذه المجموعة وطورا آخر في تلك.

الملتزمون الذين يتطابق لديهم الفكر والممارسة، ثم أهل القلم ممن ينشرون الوعي في الرأي العام، فالعاملون في حقل التعليم، وأخيرا المهنيون. ويمنى شرابي الحال الذي أصبح عليه المثقف العربي الراهن، فربما إلى ما كان عليه الوضع في مطلع القرن العشرين «كان المثقفون أقرب إلى مراكز الفكر والسلطة والسياسة». أما الآن فالمثقف لا يوزن بالمكانة اللائقة به في المجتمعات المختلفة، ويوجد نفسه أمام خيارين: التكيف مع الوضع القائم، فيصبح رقيقا على نفسه، أو أنه يرفض الوضع ويعمل ضده ولو بالهجرة. ويشير الناقد إلى أن المثقف العربي ينتمي إلى الطبقة الوسطى أو الوسطى الصغيرة. ولذلك كان المؤشر الأقوى في حياته، هو الجانب المادي، وليس المبادئ، ولقما يستطيع الارتفاع على امتلاكه الاجتماعي. فالكبت الفكري والكبت المادي معا يدفعان المثقف إلى الهجرة، ولكن الكبت المادي هو الحافز الأول. ومن صفات المثقف الأساسية عند شرابي «التذبذب الفكري»، مما يدفع به أحيانا إلى السبل الانتهازية والمساومة (1).

لقد شاع استعمال لفظ المثقف ليشمل معظم المتعلمين، أخذ الأدباء بالظهور وتبعهم رجال القانون، والمهنيون، ثم فيما بعد علماء الرياضيات والفلكيون، وأخيرا الفلاسفة المتزورون ورجال السياسة. إن العلاقة التي تربط المثقفي السياسيين، كحقلين للممارسة الاجتماعية، هذه العلاقة التي يبرع عنها باسم علاقة المثقفين بالسلطة. فالقول بأن علاقة المثقفين هي علاقة صراع، هي رأي

علم النفس والأشرويلوجيا، والتحليل اللغوي.

ويمكن القول في هذا السياق، أن كتابات هشام شرابي النقدية بصفة عامة، هي الكتابات المتعلقة بهوم الإنسان المثقف وظروفه، نابعة من تراكم الأحداث الثقافية، مشبعة بروح عصرها، ومعبرة عنه، ولم تكن كتابات نظرية تجريدية وصفية. وكان الهدف العام من كل ما يسعى إليه، من هذه الكتابات النقدية، في اعتقادنا، هو الكشف عن خبايا الواقع الحضاري وقضايا المثقف العربي، وتحليله ونقده، من أجل وضع مجموعة من المفاهيم الخاصة والمتميزة، يمكن بواسطتها تأسيس نهضة فكرية تنويرية ثقافية عربية جديدة.

صورة المثقف «المعزوي» في كتابات هشام شرابي

لقد كان لاسمائه الفكر الإطالي أنطونيو غرامشي أهمية متفرقة بها من الجميع في هذا المجال، فهو يقول بسند إجابته عن كيفية التمييز بين المثقفين وغير المثقفين: يخيل لي أن الخطأ المنهجي الأكثر شيوعا، هو أن مقيار التمييز ذلك قد جرى البحث عنه في باطن النشاطات الفكرية، لا في منظومة العلاقات التي نجد فيها هذه النشاطات، وبالتالي الفئات التي يجسدها المثقفون، وقد سارت في المجتمع العام للعلاقات الاجتماعية.

لقد اعتمد غرامشي معايير جديدة، تقوم على الوظيفة والمكانة الاجتماعية التي يشغلها المثقفون في البنية الاجتماعية. وقد وسع انطلاقا من تلك المعايير مفهوم المثقفين بقوله: إن كل إنسان هو إنسان مثقف، ولكن ليس لكل إنسان في المجتمع وظيفة المثقف. إن غرامشي يرجع العناصر المكونة لمفهوم المثقف إلى نقطتين: الأولى: إنه كطبيعة اجتماعية، تقرر وتنتج شرائع من المثقفين، لا يقومون بوظيفة تعميمها فقط، بل يرتبطون بها عضويًا، حيث أن لكل طبقة اجتماعية مثقفين الذين يرتبطون بها عضويًا، وينشرون ويعيها وتصورها عن العالم.

من هذا المنظور (الغرامشي)، يستكمل هشام شرابي في كتابه «مقدمات لدراسة المجتمع العربي»، ما بدأه في مساهمته الشهيرة «المثقفون العرب والغرب»، فيؤكد أن ما يميز المثقف هو الوعي الاجتماعي، والود الذي يمكن أن يلعبه بواسطة هذا الوعي، ثم يقسم المثقفين إلى أربع فئات:



يقدر ما هي رؤية داخلية لمثل ذاته ولعالمه. (٣)

تشكل العائلة نواة التنظيم الاجتماعي، ومركز النشاطات الاجتماعية والثقافية في المجتمع العربي الحديث، فتحتوهر بها وحولها الناس، بصرف النظر عن أعمارهم وعيشتهم، وانتماءاتهم العرقية والإثنية والإقليمية، وهي أيضا الوسيط بين الفرد والمجتمع، والمؤسسة التي يتوارث فيها الأفراد والجماعات انتماءاتهم الدينية والطبقية، وحتى الثقافية والسياسية إلى حد بعيد. وفي اتصالها الوثيق بالمجتمع والمؤسسات الأخرى، كالطبقة الاجتماعية والدين والسياسة والتربية، تتصف عائلة العائلة بكل منها بالتكامل مع الآخر، وهي كانت نوعية هذه العلاقات، فإنها تقوم باستمرار وكثافة على التفاعل والتأثير المتبادل. وفي الوقت الذي تنقل العائلة لأفرادها ثقافة المجتمع، وتشهدهم للإسهام فيه، فتشكل وسيطا بينهم وبينه، قد يتناقض الولاء العائلي مع الولاء للمجتمع، أو الولاء القومي، وفي الوقت الذي يحضن الدين على تعجيد الأسرة وطاعة والدين، نجد أنه من ناحية أخرى قد يتعارض مع القبيلة. كذلك في الوقت الذي تؤكد الحركات القومية على فضائل الأسرة وكونها نواة المجتمع، نجد الفكر القومي، كما أشار هشام شرابي إلى أن «الولاء العائلي» لا يتوافق مع الولاء الاجتماعي، بل يرفضه ويتناقضه. (٤)

في بحثه حول أثر طرق تربية الطفل في العائلة البرجوازية، يرى شرابي أن الأب يضطهد الابن، فيما تسحق الأم شخصيته عن طريق الإضطرار في حمايته. أما البنت فتدفعها العائلة منذ طفولتها المبكرة إلى الشعور بانها عبء وغير مرغوب فيها. إن هذا التمييز في الحماية وهذه السلطوية في العقاب، يؤديان إلى شعور الأبناء بالمرج. والاتكالية والتعثر من المسؤولية، ويرى شرابي أنه «خلافا لما يعتقد الكثيرون، فإن نظام العائلة عندنا، على ما فيه من حسنة كاحترام الكبار، وحماية أفراد العائلة بعضهم بعضا في الملأ، يقوم على التناوب والخلاف أكثر، مما الأحسد يسودها علاقات أفراد العائلة، أكثر مما تسودها المحبة والتسامح. وهكذا الحال تماما في علاقات أعضاء المجتمع بعضهم ببعض». (٥)

وفيما يتعلق بأنماط التنشئة التقليدية في العائلة العربية، فإنها كانت ولا تزال إلى حد بعيد، تشدد على العقاب

الأساس جهدا ذهنيا، وعليه تشمل شريحة الإنتاجيا جميع أولئك الذين تربط مهنتهم بالعمل العقلي، ومن ثمة تمكن وظيفتها الاستراتيجية في إنتاج الفاعليات الذهنية في جميع الميادين.

ويمكن أن نخلص إلى موصافات وهام المثقف المراتبي: فالثقاف رجل الأفكار ورجل العلوم، وهو الذي يؤمن بنظرية معينة تجاه الإنسان والفكر. ولما كانت المفاهيم التي تبنيها الجامعات الحاضرة مفاهيم عقلانية تقاؤلية، فإن المثقف الحاضر سرعان ما يأخذ في انتقاد الواقع على أمل استبداله بغير منه. ولكن روح الانتقاد قلب عليه، فيتماس عن رسم هيكل عام للعالم الذي يريد. وحين يبدأ مثل هذا في انتقاد واقع، يصطدم بمقبات كثيرة، ويتم ذلك على مراحل ثلاثة: انتقاد الشكل، انتقاد الأخلاق، أو انتقاد الروح في التصرف. وانتقاد الإيديولوجية، والمثقف بذلك يأخذ في الهجوم على المجتمع، الذي يعيش فيه بشكله الحاضر، والدعوة إلى مجتمع منشود في المستقبل، وحين تتم هذه المرحلة من الانتقاد، تبدأ نفس المثقف تراوده في ضرورة النزوع، إلى إبراز طاقاته في النشاط السياسي، ولما كان هو غير راض عن الواقع، فإنه يقو ثوريا.

العائلة نواة الخطاب الثقافي وسركر المؤسسة الثنائية

ويتناول الناقد هشام شرابي بنية العائلة العربية، ودورها في الواقع العربي، فالعلاقة الجدلية بين بنية المجتمع وبنية العائلة مع الصفة المشتركة بينهما، وهي اضطهاد الفرد، التي تعود إلى بنيتها البطريركية، ويرصد هشام شرابي صورا من هذا الاضطهاد، معتمدا على التشخيص النقدي للواقع، الذي يتيح لكل من ينتج أطرو، وأنساقه من أن ينجم، يتفاعل معه، ويحيا حاضره، ويتطلع من خلاله إلى مستقبله، ومن صور هذا الاضطهاد: السيطرة والخجل، والشعور بالذنب، والدور السلبي للتعليم في إقناع الطفل بكل آليات الإخضاع، كما يؤدي هذا الشكل من التعليم، إلى ثلاثة مظاهر نفسية: الاتكالية، العجز، التهور، كما يضيف إلى هذه الحالات مظاهر أخرى وهي: التمرق الاجتماعي والسياسي، والخصام السياسي، والاستقطاب الطبقي، والانتقاسات والطبقية والعرقية. على هذا التشخيص يدعو شرابي إلى ذروة الوعي والتغيير، الذي يبدأ بضرورة المعرفة النقدية، التي لا تتوجه إلى الواقع الخارجي فصعب،

إن الشعراء والروائيين والرسامين، هم الحلقة الصغرى المثقفين، لأنهم يعيشون من مواهبهم وعن طريق استخدامهم. ولذا كان لهم أن يجعل من النشاط الذهني المعيار الحقيقي لتصنيفه، فإن السلم سيهبط به من لزللك إلى كتاب قصص الأطفال. والقانون الذين يظنون يجتزون أفكار الماضي دون إبداع شيء جديد، وإسائنة الجامعات، هؤلاء، يشكلون الهيئة العامة التي تقوم على شؤون المعرفة والثقافة في الوقت الحاضر، وهم المثقفون. ويأتي دورهم في المراتبة الصحفيين، وموظفو مختلف أجهزة الإعلام. ولكن الأمر مع هذه المجموعة يختلف في سابقاتها، فيمجرد أن يصبح الفرد من هؤلاء عبدا للمال أو ذوق الجمهور، أي حين يكف عن الإبداع من عدياته، يتجرد من كونه مثقفا.

ويشير شرابي إلى ضرورة التمييز بين مصطلح المثقف ومصطلح المثقل، انطلاقا من تحديد العلاقة بين المثقف والمثقل، وهذا أمر صعب حسب رأيه، ذلك أن السائد بين عامة الناس، أن كل مثقف مثقل، والفهم من هذه المقولة الشبيهة أن المعنيين مترادفان. ويضيي الناقد في طرح مفهوم التحديد العلمي للمعنى، فالتعلم هو من أحسن القراءة والكتابة، أو من حصل على شهادة علمية، أما المثقف فهو المستوعب للثقافة، وهو يتجيز بصفتين أساسيتين: الوعي الاجتماعي، الذي يمكن الفرد من رؤية المجتمع وقضاياها، من زاوية شاملة، وتحليل القضايا على مستوى نظري متماسك، الدور الاجتماعي، وهو النشاط الذي يؤديه صاحب الوعي الاجتماعي بكفاية، وقدرة في مجال اختصاصه المهني وكفائه الفكرية. (٦)

أي أن مجرد العلم لا يضيف على الفرد صفة المثقف بصورة آنية. لأن العلم اكتساب موضوعي، ولا يشكل ثقافة في حد ذاته، إلا إذا تفرغ لدى المثقل الوعي الاجتماعي، وهو العامل الذي من خلاله فقط، يصبح الفرد مثقفا، حتى ولو لم يعرف القراءة والكتابة، ودون الوعي الاجتماعي، كما يقول شرابي، يكون أميا حتى لو كان طليبا أو أستاذا جامعا، يجري في السنوات الأخيرة في الدراسات والبحوث الثقافية مراع في تكملي دور البعد المعرفي لفهم الطبيعة / المثقف / الإنتاجيا، حيث تدخل أغلبية هذه الدراسات الإنتاجيا في عداد الطبقة الوسطى، على أساس التمثيل الوظيفي، الذي يتطلب في



الجسدي، والترهيب والترغيب أكثر مما تشدد على الإقناع. من هنا الاعتماد على الضغط الخارجي، والتهديد والقمع السلطوي، وعلى الحماية والطماعة والامتثال، والخوف من الأخطار وتجاوز الحدود المرسومة. وتتشابك من كل ذلك نزعة نحو الفردية والأنانية، والتأكيد الدائم على «الأنا» أكثر من التأكيد على «النحن». ونتيجة للمحاولات المستمرة لسحق الذات وتذويبها في الجماعة، وفرض الطاعة والتأكيد على العضوية بدلا من الاستقلالية، تتكون عند الفرد حاجة ماسة مضادة، للتأكيد على ذاته والإعلان عن وجوده، ومنجزاته تجاه قوى تحاول إنكارها. إن الهممة السلطوية في العائلة، والمؤسسات الأخرى، هي بين أهم مصادر النزعة الفردية، إذ تقرب الإنسان فبرها مضادة له، وفوقه وعلى حسابه، بدلا من أن يراه منبثقة عنه ومن أجله. وبما أن العائلة لا تتيح للطفل سوى مجال ضيق لتحقيق استقلاله الذاتي، كما يقول شرابي، ينشأ عند الطفل شعور بالبعز، ويعمل نحو الإنكسار والهروب من مواجهة التحديات (٦).

يخبرنا هشام شرابي أنه بعد بحث تحليلي اجتماعي، توصل إلى أن السلوك العام مرتبط بتفكير المجتمع ارتباطا وثيقا، واعتبر أنه بالإمكان فهم هذا التراب، عن طريق تحليل العائلة، والعلاقات التي تقوم عليها، وخصوصا علاقة الولدين بأطفالهما، وكيفية تربيتهن ومعاملتهن في مراحل حياتهم الأولى، وذهب إلى أن هذه التربية في العائلة، والمدرسة والمجتمع العربي، إنما تهدف إلى قوبلة الفرد، على النحو الذي يريده المجتمع وتقرره الثقافة البرجوازية، التي تمثل نمط الحياة المسيطرة في مجتمعنا (٧).

أما كيف يتم ذلك، فيعتبر شرابي أن المجتمع يفرض بواسطة نظامه الاجتماعي الطبقي، كيف توزع السلطة والجاه، ويخضع الجماعات والأفراد لعملية تربية، وتثقيف هدفهما الحفاظ على النظام القائم، وتأمين استمراره على الشكل الذي هو فيه. والمجتمع العربي ككل المجتمعات اللا صناعية، التي لا تزال شبه إقطاعية في مؤسساتها والعلاقات القائمة فيها، يحافظ على تقاليده في سبيل المحافظة على النظام القائم، أي في هذه الحالة على العلاقات الإنتاجية، وعلى احتكارات الطبقة الصغيرة والسيطرة فيه. من هنا التشابه في العلاقات وممارسة السلطة، والسلوك في العائلة والمدرسة والحزب،

والنولة والدين والمجتمع ككل. (٨) وتستمد الأنظمة التقليدية شرعيتها من العائلة، كونها امتدادا للنظام الأبوي، إذ يتخذ الحاكم لنفسه دور الأب، ويمنح الشب دور الأبناء، يهوه الملوك والأمراء والرؤساء إلى الشعب بقوله «يا أبنائي» «و يا شعبنا» «و يا أهلكا» «وفي مثل هذا التوجه يشار للشعب بصيغة المفرد، فيما يشار للحاكم بصيغة الجمع. حسب هذا التوجه، يتحول الحاكم إلى أب جليل، والمواظون إلى أبنائه مطيعين، والشعب بأكمله إلى أهل. ويضرب هشام شرابي إلى أن العلاقات بين السلطة والشعب تنصف بالطابع الأبوي بقوله: «... في رأي أن الجانب الرئيسي في الحياة السياسية الرثيئة، هو طابعها الأبوي. في كل من العائلة والمجتمع تسود علاقات العمودية، وهي تركز على السيطرة والتسلط، كما في علاقة الأب بالابن، وعلاقة الراعي بالريعة» (٩).

فتتبيب المرأة حسب شرابي في الوطن العربي، لم يكن على مستوى الممارسة أو العائلة والمجتمع فحسب، بل وأيضا على مستوى الخطاب الثقافي، فنادرا ما نجد حضورها في الثقافة الرجالية، وإنما موضوعها في الغالب كان من اهتمامها نفسها، وهذا الأمر هو الذي يلج شرابي على ضرورة تجاوزه، إذ يجب أن تدخل المرأة كموضوع ثقافي في اهتمام الرجال، كما هو الحال بالنسبة للنساء.

مما سبق نضع أن التجديد عند هشام شرابي، يبدأ من الفرد، الذي هو عضو في المجتمع باعتبار أن هذا الأخير هو الذي يكون الفرد، ويجعله على صورته، وفي هذا الشأن يؤكد بأن: «الإنسان فريديري لا يمكن أن يتغير، إلا بتغير البنية الاجتماعية التي يلتقي إليها، بهذا المفهوم فإن الإنسان هو متغير اجتماعي، تاريخي تتكون إنسانيته بدرجة تغير المجتمع الذي يصنعه هو، والذي يصنع فيه» (١٠).

وقد توصل شرابي إلى هذه الاستنتاجات مستفيدا، من التاريخية الجديدة، والنظرية التحليلية الفرويدية، فبحث في إطارهما في بنية العائلة، ونزعات الانكسار والتهرب، في مواجهة التحديات الحضارية. وطالما أنه صب اهتمامه على العلاقات في العائلة، يبقى أننا في حاجة إلى دراسات تصب اهتمامها على العلاقات في مختلف المؤسسات الاجتماعية: كالمدرسة ومؤسسة العمل، والنقابات والأحزاب والنظام العام، عند ذلك نترك أن تغير السلوك والعلاقات، على صعيد الفرد

أو العائلة أو المدرسة والثقافة والحزب وغيرها، لا يتم إلا بتغيير النظام العام السائد في المجتمع والتركيب الطبقي الذي يستند إليه.

النظام الأبوي، إشكالية التحول، في الخطاب الثقافي العربي

تتاول النقاد هشام شرابي في كتابه «النظام الأبوي، وإشكالية التحول في المجتمع العربي»، مفهوم «الأبوية» / السلطة في الخطاب العربي، يؤسس لنظرية ومقاربة للنظام الأبوي، تقوم على تحليل القيم والعلاقات، التي يمتد بها هذا النظام للحضات على نفسه، ومنع تغير البنية الاجتماعية التي يتجسد فيها. يمكن التجسد الأبوي للسلطة الأبوية، في الحيز الخاص داخل بنية العائلة، لكن تجلياته الكبرى، تتم في الحيز العام داخل البنية الاجتماعية ككل. كما تتجلى الأبوية على الصعيد الثقافي، نموذج هذه الثقافة الأبوية، ليس العقل المشلول بل العقل المنطق، ثقافة العقل المنطق، تلقى الباب في وجه التساؤل، والبحث والفكر المستقل، وتفرض نظام فكر ونظام قيم، لا دور لأعضاء المجتمع في تقريره إذ كانت نظام يتنمى بدنيامية مستقلة، تمكنه من امتصاص قوى التغيير الاجتماعي، الأنثوية من الخارج، ومن تميزز قوى الانتكاسات الثقافية (العائلية، العشائرية، الطائفية) (١١).

يرى شرابي أن الثقافة الأبوية في طريق الانحلال، والنظام الأبوي في أشكاله المختلفة، طرأ عليه الكثير، من التغيير خلال المائة سنة الأخيرة، لكن هذا التغيير تتاول السطح والمظهر والقشرة، لا الجوهر واللب والبنية الداخلية. من هنا يمكن القول إن المجتمع الأبوي التقليدي، قد انتهى فعلا في معظم بلدان العالم العربي، لكنه ما زال يعيش حيا تحت غطاء، وطره المستحدثة، إن هذا المجتمع الأبوي المستحدث، هو مجتمع تقليدي وليس مجتمعا حديثا. إنه مجتمع هجين.

يتصور النقاد شرابي أن النظريات والرؤى الاجتماعية، تتبثق من أحد موقعين: من موقع الفكر الموروث، أو من موقع الفكر الجديد، الذي ينقد الفكر الموروث ليتجاوز، وطالما استمرت هيمنة الموروث، بقي المجتمع على حاله، مستهدرا بمشينة الأقدار والصدف، والأحداث الخارجة عن إرادته. فقط عندما يتم تجاوز الموروث إلى الأمام عبر رؤية مختلفة، في تاريخنا وواقعنا العربي، وتمكننا من استبطان أساليب





جديدة، لتعبئة طاقاتها البشرية والمادية، لتفكيك المجتمع الأبوي وتغييره، وهذا الإصرار المنهجي ذاته، ينمو، ويتملور من خلال الممارسات الفكرية (النقد الحضاري)، والممارسات الاجتماعية (الصراع السياسي)، إلى أن يستنفذ إمكاناته، وعندئذ يستبدل بإطار نظري جديد، هذا حال الفكر الناقد المرتبط بالإرادة الفاعلة، إنه أداة لخدمة الإنسان والمجتمع، لا أداة لخدمة قيم تقع خارج حياة المجتمع وخارج حياة أفراد، (١٢)

تزامنت مرحلة الثمانينيات، التي شهدت أعلى مراحل الازدهار المادي للمجتمع الأبوي المستحدث، وبداية ركوده الاجتماعي والسياسي، مع ظهور عدد واثر من الأعمال النقدية، التي شككت بداية النقد الجذري للأبوية المستحدثة. ارتكزت هذه الكتابات على شتى أصناف العلوم الإنسانية ومستويات الثقافة، وكانت كلها تأخذ بطرائق التفكير، التي تستخدمها ثلاثة اتجاهات أساسية: علم الاجتماع النقدي، الرائج في الثقافة الأنجلو أمريكية، والماركسية الغربية، والبنوية الفرنسية وما بعدها.

ويعرض الناقد شرابي خصائص الحركة النقدية، التي نهضت لمواجهة ذلك الفكر، وذلك بالوقوف عند أبرز مميزات، ولأن خطاب الحركة النقدية، معاد تماماً للنص الأبوية المستحدثة، ونتيجة لذلك قام النقد الجديد، خلال العقدين الآخرين بصياغة نمط مغاير من الخطاب، تمكن من التآلف والموامة بين الأفكار الغربية وطلالها، لا سيما ما يرتبط منها بالعلوم الاجتماعية والماركسية والنسوية والبنوية، وما بعد البنوية، أي النظرية التفكيكية، وأصبح من الممكن معالجة مسألة الفكر العقائدي والديني بمنهج تحليلي، وفي ضوء قراءة جديدة ومستقلة للتاريخ والمجتمع. ولم يعد ممكناً الاحتفال بالناض، على أنه تراث مجيد ومتمثل أو رؤية طوباوية. ولم يعد معقولاً بأن المجتمع يحتزن سلم قيم أزلية، وعلاقات غير متبدلة. أصبح التاريخ والمجتمع الآن عرضة لنظرة تأخذ بهما، في إطارهما البنوي التراجيدي الخاص بهما، وأصميا بالتالي عرضة للتحليل والنقد. (١٣)

ويحاول الناقد هشام شرابي إبراز أهم أوجه النقد الجديد، التي تصدت لنقد الأبوية في الفكر العربي المعاصر، ويرى أنها تتمثل في كتابات أهم أعلامه الثلاثة: محمد عابد الجابري، ومحمد أركون، وعبد الله العروي. فقد كان هؤلاء في نظر الناقد هم الأوائل في حقبة

الثمانينيات، في ابتكار مقولات تحليلية جديدة، مكنت من القيام بقراءات جذرية جديدة للتاريخ والمجتمع. يستمد الجابري مقولاته مباشرة من ميشيل فوكو، الذي أشارت كتاباته إلى التمييز الواضح، بين منهج «تاريخ الفكر، التقليدي، بما يشتمل عليه من مبادئ التأثير والتماق والتراكم وما إليها، ومنهج «علم آثار المعرفة، الجديد، الذي يصب اهتماماته على القطيعة والانسلاخ والتواتر، وما إليها. ومن خلال أخذه بالعقل العربي على أنه تراث معرفي، ومنهج تفكير. استطاع الجابري معالجة ذلك التراث في ضوء «الخاصية العربية»، وفهم المنهج على أنه نتيجة مجموعة من طرائق الفكر وأساليبه، فينص مشروعه على القيام بدراسة الحضارة الإسلامية العربية من جهة أولى، وعلى الشروع باستخدام منهج تحليل جديد، يكشف عن البنية الحقيقية للعقل العربي ولآلياته من جهة ثانية. ولهذا فهو يقسم المشروع إلى بابين، أولهما يتناول تكوين العقل العربي، وثانيهما يعمد إلى تحليل بنية ذلك العقل، باتباع منهج تراكمي (تاريخي) في الأول ومتزامن في الثاني. (١٤)

أما اهتمام أركون في نظر شرابي، فهو مشابه لاهتمام الجابري، إلا أنه أضيّق، ومن هنا تركيزه. يهدف أركون إلى كسر طوق الاحتكار، الذي يلف التفسير التقليدي والأبوي المستحدث، للخصوص المقدسة والأبوية للثقافة الإسلامية. وهو يعمد في مهمته تلك إلى البدء أولاً بإشادة أساس جديد، لإعادة قراءة للتراث. أما عبد الله العروي، فقد كان من أوائل المفكرين الغربيين، الذين تصدوا للخطاب السائد، فني كتابه عن أزمة المثقفين العرب، هاجم بمنهج الخطاب الأبوي المستحدث، الذي لجأ أركون إلى تفكيكه، بتوسيع قراءة «علمانية» للتراث الإسلامي. لكن العروي دان هذا الخطاب من جهة مغايرة، فافترض على توجهاته السلفية والانغلاقية، وكذلك اضطراب نصه وغموضه. وجد العروي أن لهذا النمط من التفكير التاريخي، نتيجة واحدة، ألا وهي الفشل في رؤية الواقع. (١٥)

ويتناول الناقد هشام شرابي كتابات جلال العظيم المثير «نقد الفكر الديني»، تعرض العظيم مباشرة للوجهة الدينية، التي يأخذ بها المجتمع الأبوي المستحدث لرؤية العالم، ليس على أنها نمط تقليدي للقراءة والفهم فحسب، بل بكونها عقيدة تدفع إلى الاغتراب، لتعزيز الوضع السائد القائم على القمع

الاجتماعي والكبت الفكري، وفي معرض هجومه يستخدم العظيم أساليب البيان نفسها، التي اعتمدها أتباع هيجل في أربعينيات القرن الماضي، تدفع بالإنسان إلى الاغتراب عن حقيقة جوهره، ولا يوجه العظيم نقده إلى دعما العقيدة الدينية فحسب، بل أيضاً إلى المفكرين العلمانيين، الذين لسبب أو لآخر لا يرفضون هذا الوعي الزيف أو يتصدون له. (١٦)

ويرى شرابي أن مصدر سخط العظيم على أكثر مفكري الأبوية المستحدثة تقديمية، يرجع إلى رفضه الخطاب الأبوي المستحدث في شكله الديني العلماني، فهو يرى أن النقد الماركسي الجذري، الذي يتصدى للسفولة الدينية والسياسية، قادر على تقويض الوعي (الزائف) السائد، وإضاح المجال لبهاء مجتمع عربي عصري كلياً. ولربما كان نقد العظيم أجراً تصد للسلطة الأبوية، منذ بدء الهبة العربية، ففي حصره الخطاب الديني ببض عواقه الاجتماعية والسياسية، وربطها بهزيمة ١٩٦٧، تمكن العظيم من استلهام النقد الماركسي، وتطعيمه بصورته لم تكن معروفة، في أدبيات اليسار العربي من قبل. (١٧)

هشام شرابي والنقد الثقافي الحضاري

ويتخذ شرابي أن من شروط تحسين المعرفة النقدية ضرورة تفكيك مسألة الترميم، والمقصود بذلك العملية، التي تبدأ في البيت وتستمر في المدرسة، ويثبتها المجتمع في جميع مؤسساته، وهذه هو تثبيت ثقافة الهيمنة، التي ليس فقط في المجال السياسي والأخلاقي والديني، بل في المجال الفكري والتربوي والثقافي. تلك الثقافة التي تخلق ثنائية الصراع والاغتراب في الذات، بين واقعها المعيش، وبين ما تحلم من رؤية، تتجاوز ذلك الواقع ولا ترتبط به، ولا تنبر عنه، وعن تاريخه الذي هو سجل للذات نفسها. ولذلك يؤكد شرابي على ضرورة إشراك تغيير في العلاقة، يتولد عنه بالضرورة تغيير في الشكل الهرمي للمجتمع. (١٨)

يواجه الإنسان العربي في نظر هشام شرابي، ما يسميه بالتحدي الحضاري ممبياً أن الإجابة على هذا التحدي، يجب أن تخرج من التبعات، ومن الفكر الخطي الجبري، باعتبارهم ذوات البطركية، والذي يقود في النهاية إلى الوعظ والتبشير، ويخف في وجه كل

والتحريك الذاتي (٢٠)

يقرب هذه الكتابة عن البيئة الموجهة إليها. ويستمر شرابي في الإحراج على هذه النقطة قبل نهاية فصله الثاني، عندما يشير إلى الاتجاه الخفي في الحركة النقدية العربية اليوم، وإلى الصعوبة التي لا يستطيع النقد العرب التغلب عليها أو التهرب منها بسهولة، وهي الصعوبة الممتدة بالتناقض بين النقد الجذري، الذي يرمي إلى ممارسته الحركة النقدية الجذرية، واللغة التي تضطر إلى استعمالها في ممارسة هذا النقد، وهو التناقض عينه، الذي يعبر عنه دريدا في وصفه للقياس اللغوية والفكرية، التي تجاهها حركات النقد التي عملية نقدية للفلسفة الغربية. فتقيد اللغة، إلى جانب تقيد النقيضة التي تنفرد فيها هذه اللغة، يساعدان جميعاً على إمكانية صياغة خطاب علماني نقدي، قادر على مجابهة الخطاب الأبوي المهيمن وتجاوزة. (٢١)

ومن المهم هنا أن نعود إلى فصل شرابي عن "معنى الحداثة"، حيث عرض المفهوم في سياق الحضارة الغربية، كما يعرض لفهم ما بعد الحداثة، ويقترب بناء على تصور لخطورة فكر ما بعد الحداثة على المجتمع العربي المعاصر، ضرورة شق طريق مستقل، يقوم على الوعي المستقل القادر على انتقاء ما يناسب من المفاهيم والأساليب، من نماذج فكر الحداثة الكلاسيكية وفكر ما بعد الحداثة في آن واحد؛ إذ يمثلان بالنسبة إلينا من موقع الحضاري امتداداً فكرياً واحداً. ومن ثم يكون هذا الوعي قادراً على تحديد معالجاتها من موقع المسؤولية التاريخية والالتزام الاجتماعي. (٢٢)

ومن هنا كذلك يرى شرابي أن مهمة النقد الحضاري، وتكرره على الطواهر الفكرية والأدبية والفنية، يرمي إلى الكشف عن التناقضات سواء في الوعي المهيمن أو في تجسيدات وأبنائه وعلاقاته، التي تشكل القاعدة المادية للحضارة الأبوية. إن الغالبية العظمى من المثقفين العرب، يعيشون هذه السنوات الأخيرة في حالة من الاغتراب، معنى أنهم يشعرون بالعجز تجاه مجتمعهم ومؤسستهم، ويعسون فيما لذلك بعدم الانسجام في مجتمعهم، ويوجد هوة سحيقة تفصل بين أوضاع المجتمع الراهن، والأوضاع التي يتمناها، وكأنها كاس لهذه الحالة، نرى غالبية المثقفين العرب، يتصلون من واقعهم وكأنهم يطلبون الاستسلام والتسليم بالأمر الواقع، أو قد يقفون موقف المترجم، على ما يجري في ساحة

ويرى شرابي أن ثمة ثلاث ظواهر تكمن في صميم ما يرمي هذا النقد الحضاري إلى كشفه في العقد الأخير من القرن العشرين: الحداثة، قضية المراهة، القوى أو الحركات الاجتماعية. ويتم هذا الكشف من خلال الوعي الحضاري نفسه، الذي أصبحت معالمة واضعة في كتابات جيل جديد من المفكرين والنقاد العرب، كما يتناول هذا الوعي إشكاليتين مركزيين: هيمنة البنية الأبوية (البطركية، البطريركية) في المجتمع العربي المعاصر وسبل استئصالها جذرياً. وهو لا يقصد هنا الثورة أو الانقلاب على النمط القديم الفاشل، بل يقصد عبر عملية انتقال شامل من نظام الأبوية إلى نظام الحداثة، سواء على صعيد الدولة أم على صعيد الفكر والمجتمع والحضارة عامة.

وهكذا لا تكمن وظيفة النقد الحضاري في تحقيق أي شيء على صعيد الممارسة المباشرة، بل في تسليط الضوء على الواقع وتاريخه والكشف عن حقيقة الظاهرة الخفية، وتخطيط أساليب ومتطلبات تجاوزها رسماً للخريطة الفكرية، التي تضيء سبل الفكر والممارسة معاً. ويهالج شرابي في كتابه إلى جانب لغة النقد الحضاري، موضوع الذات في صورة الآخر، ومعنى الحداثة، ومحاولة كتابة نص نقدي أو إبداع جديد، دون استخدام لغة جديدة لا يمكن أن تغير الوعي، ولكن العكس هو الصحيح، وكذلك الأمر في قراءة النص التي تضيء في أهميتها كتابته للقراءة تأتي فعلاً قبل الكتابة. (٢٣)

ويرى شرابي أنه لا مناص من إتقان لغة إجنية ثقافياً تاماً، يمكن بواسطتها الدخول على أي فكري آخر، كما يمكن عبر إتقانها وضع أسس لغة عربية حديثة، تقف في مقابل الكتابة العالمية التي تستهدف النخبة المثقفة، الأمر الذي

عملية تعبيرة. ومن هنا فالثابت العربي مطالبة برفع التحدي، بأن تدخل إلى الواقع الاجتماعي، وتخلط برؤية نقدية، حتى وإن كانت هذه الرؤية تقود في النهاية، إلى حقائق مؤلمة، وصارحة. لأن النقد والتحدي الحضاري كما يؤكد شرابي للواقع هو وحده، الذي يجب أن يطبع مظاهر مجتمعنا العربي.

أفرد شرابي للمرأة حيزاً كبيراً في كتاباته، إذ لا يكاد يخلو كتاب من كتابه، دون أن تذكر فيه المرأة، فهي حاضرة بشكل أساسي ومستمر في فكره وواقعه، لأنه يعتبرها هي ركيزة المجتمع العربي وأساسه، فلا نهضة ولا تطور له إلا بها، وفي ذلك يقول: "مستحيل أن يتغير المجتمع، ما دامت المرأة العربية في وضعها الراهن، وذلك لأنها هي التي تصنع الإنسان العربي، وطالما أن المرأة العربية لم تتغير بعد، فالإنسان العربي غير قابل للتغيير". (٢٤)

فهناك شرابي بهذه الرؤية استطاع أن يلمس إشكالية الإنسان العربي، التي هي حقيقة مرتبطة بمجموعة من العوامل النفسية والاجتماعية، وتعتبر بمثابة المعوقات التي تقف في وجه كل عملية تحديثية، أو تجديدية، سواء على مستوى العقل أو الفكر، أو على مستوى الواقع والمجتمع، وتبرز أهمية فهم شرابي البائنة للسالة الثقافية والتفكير الثقافي في كتابه الموجز "النقد الحضاري لمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين"، وعلى وجه الخصوص في فصل مهم بعنوان "لغة النقد الحضاري". يرى ابتداءً أن الحركات الاجتماعية لا تقوم خارج الفكر، أو ضد الفكر أو النظرية بل من خلالهما، وهو يؤمن في السياقية نفسه بأن التاريخ، يحقق نفسه من خلال الشعوب والمجتمعات، لا من خلال المفكرين والمثقفين أو القادة. وبهذا الاحتراز ينكر شرابي في مقمده أن هناك بدايات لحركة نقد حضاري، نراها تنمو وتزدهر اليوم في المجتمع العربي، متغلطة في فكر نقدي ديمقراطي مشترك، ينبع من الحوار والتبادل الحر، ويناهض في أيديولوجية الفكر الثوري القديم، وغيبات الفكر الأصولي النامي. لكنه لا يعارض ولا يرفض ما ينادي به أي من هذين التيارين، من حقائق كلية وما يرفع من قيم أخلاقية، بقدر ما يركز اهتمامه في شؤون الحياة الوجودية، ومشاكلها العملية التي تتناول حياة المجتمع وفئاته المختلفة، وبخاصة الفئات المهمشة والنسبية والمسحوقة (الفقراء والنساء والأقليات والأطفال)، وإشكاليات التغيير الاجتماعي

لا تكمن وظيفة النقد الحضاري في تحقيق أي شيء على صعيد الممارسة بل في تسليط الضوء على الواقع وتاريخه

المصادر والمراجع والمواضع

- ١- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، دار للنس، السويد، لبنان، ط ١، ١٩٩٦، ص ٧٤.
- ٢- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص ١٠.
- ٣- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص ٨٠.
- ٤- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص ١١٧.
- ٥- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص ١١٨، ١١٩.
- ٦- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص ٤٠.
- ٧- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص ٢٤.
- ٨- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص ٢٥.
- ٩- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص ٤٦.
- ١٠- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص ٢٠٦.
- ١١- هشام شرابي، النظام الأبوي، وإشكالية التخلف في المجتمع العربي، دار الغرب، وهران، الجزائر، ٢٠٠٢، ص ١٤.
- ١٢- هشام شرابي، النظام الأبوي، وإشكالية التخلف في المجتمع العربي، ص ١٤، ١٥.
- ١٣- هشام شرابي، النظام الأبوي، وإشكالية التخلف في المجتمع العربي، ص ١٨٩.
- ١٤- هشام شرابي، النظام الأبوي، وإشكالية التخلف في المجتمع العربي، ص ١٨٧.
- ١٥- هشام شرابي، النظام الأبوي، وإشكالية التخلف في المجتمع العربي، ص ١٨٩.
- ١٦- هشام شرابي، النظام الأبوي، وإشكالية التخلف في المجتمع العربي، ص ١٩١، ١٩٢.
- ١٧- هشام شرابي، النظام الأبوي، وإشكالية التخلف في المجتمع العربي، ص ١٩١، ١٩٢.
- ١٨- هشام شرابي، النقد الحضاري للمجتمع العربي، دار للنس، السويد، لبنان، ط ٣، ٢٠٠٠، ص ٢٧.
- ١٩- هشام شرابي، النقد الحضاري، مرجع سابق، ص ١٢٠.
- ٢٠- هشام شرابي، النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ٢، ١٩٩٩، ص ٨.
- ٢١- هشام شرابي، النقد الحضاري، ص ١٦، ١٧.
- ٢٢- شرابي: النقد الحضاري، ص ٧٧، ٧٨.
- ٢٣- هشام شرابي، النقد الحضاري، ص ٩١.
- ٢٤- هشام شرابي، النقض والتفوق، دار الفكر للنشر، بيروت، ١٩٧٥، ص ٦٣.
- ٢٥- هشام شرابي، النقض والتفوق، ص ١١، ١٢.

مما جعل للتأفذين من العلماء دورا مهما في أجهزة الحكم، شألوا نحو المحافظة السياسية، وقد حاولوا تسويق موقفهم المحافظ باللجوء إلى فرضيات لاهوتية، منها النظر إلى علاقة الإنسان بالله، بمصطلحات علاقة السيد بالعبد. يقول هشام شرابي في كتابه «المفكرون العرب والغرب: ...» إن العلاقة نفسها انعكست في خضوع الرعايا لحاكمهم، من ناحية العلماء، لم يكن هناك شك بأن للسلطان سلطة مطلقة فوق رعاياه، وقد شككوا بالأفكار المتعلقة بإقامة حكومة دستورية، وديمقراطية برلمانية» (٢٦)

الخاتمة في الخطاب الثقافي الحضاري عند هشام شرابي

إن المثقفين شكلوا جماعة جديدة من البهروقراتيين، استولت على الدولة وألقت بالطبقة العاملة جانبا. إن المثقفين يتلاعبون بالمجتمع ويحولونه إلى أهدافهم الخاصة. وما زالت الشكوك الحادة حول المثقفين حية، وقاعة لدى معاصرين، إنها تدنيز الأحزاب، باعتبارها مجرد جماعات من المثقفين. وأن بعض المثقفين، وهم أساتذة في الغالب، يملكون في خدمة السلطة. فالمثقفون لا يمكنهم أن يتجنبوا «الموقف النخبوي» في معيهم إدارة المجتمع والمسيطرة عليه. هذه الكتابات لا تثق بالمثقفين باعتبارهم، بروجوازين متعاطفين ونخبويين، يفتقدون النزعة الصادقة والالتزام، وأطلقت نموذ على المثقفين: المرتعشون، الانتهازيون، الفرديون، المتذبذبون، الخونة، خدم البرجوازية.

هكذا يجعل الناقد الثقافي الحضاري هشام شرابي الانتلجناسيا، مهمات رائدة في العمليات الهادفة إلى إقامة التطور الديمقراطي، معتبرا إياها الفئة القادرة / المؤهلة على صوغ إيديولوجيا متكاملة للتطور، مستددة إلى التقاليد المحلية والشعور القومي واللبدا الديمقراطي. يتوقف تحديد وظائف المفكرين التي لا تحصى على قدرتهم، في نظر شرابي، هي أن يأخذوا بأيديهم المسؤولية، وتحول المجتمع عن خط المبادئ الإيديولوجية الخاصة. وهذا الأمر سليم تماما بالنسبة للتأفد الثقافي بوجه خاص، الذي يحمل مشروعا حضاريا متفائلا، يرى بأنه مستعد الوضع المستقبلي المتوازن لتطور البلدان العربية، بالقدرة الذي يكون فيه هؤلاء المفكرون وغيرهم من نخبة الأمة قادرين على ممارسة صلاحيتهم على أساس عقلاني ومشروع.

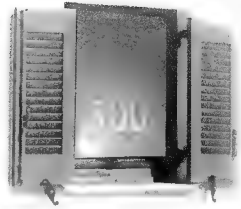
© ناقد وكلمتي من الجزائر

المجتمع عاجزين عن المشاركة وبالشعر من قدراتهم، على تغيير المسار نحو ما يعتقدون أنه واقعي ومصحح. وبشكل خاص نجد أن هناك تتيب، وأضح من قبل المثقفين العرب، من ساحة صنع القرار، وبالتالي اتساع الفجوة بين المثقفين وصانعي القرار في الوطن العربي، هذه الفجوة التي طالب هشام شرابي بتيسيرها. ومما لا شك فيه أن هذه الحالة العشوائية من الاغتراب، تنفذ المثقفين العرب الكثير من الزخم اللازم، لنضام بدورهم الطليعي في التصدي للأزمة، التي يعاني منها المجتمع العربي، في هذا السياق يرى شرابي أن الطاقة الفكرية والعلمية متوافرة، وبكثرة في عائلنا العربي المعاصر، لكنها لا تها ولا تستخدم إلا بنسبة صغيرة، وبطريقة عموية. إن حياة المثقف صاحب الاختصاص عنفنا، هي حياة مهدورة وتدور في فراغ، إذ انهك ذوي الفكر والاحتمصاص، لا يتركز في الدرجة الأولى على أهداف اجتماعية ينني بها المجتمع، بل تنصب في السمي وراء الرزق والمصلحة الفردية. (٢٥)

صدرت في القرن العشرين العديد من الكتب، تطالب المثقفين بأن يظلوا على ولاء للأفكار العالمية عن الحقيقة والعدالة، وكانت ترى أن هذه رسالة روحية، وتتهم المثقفين بالتخلف، إذا اقتصر ولاؤهم على أمة بعينها أو طبقة بعينها أو عنصر بعينه. إن هؤلاء المثقفين شرعوا في تقوية رغبة الناس في الوعي بذاتهم كمتميزين عن الآخرين، وإعلان أي ميل نحو العالمية، باعتباره أمرا جديرا بالزراية والاحتقار. وتخفى أن المثقفين في تناولهم للأهواء السياسية، قد يتسبون في الذبح المنظم للأهم والطبقات، وكان هؤلاء يعيشون عن ثقافة جديدة، تعالج أدواء المجتمع. إن المثقفين يشكلون طبقة خاصة بهم، ويطلبون السلطة لأنفسهم، فيساع النخبة الاقتصادية، إلى تحقيق مصالحهم ما هم باحثون عن المناصب وتحقيق المصالح الخاصة.

ومما ساعد في استغلال الدين، إخضاع المحاكم الشرعية للتتظيم السياسي الرسمي، وجعلها جزءا لا يتجزأ من جهاز الحكم. وبذلك أصبح بإمكان السلطان أن يفرض أحكامه على المواطنين، بواسطة علماء الدين، الذين كانوا يذعنون لتوجيهات السلطة. هكذا شكل العلماء نية شرعية بيروقراطية الدولة والجيش، وشبيهة بالبيروقراطية الكهنوتية في الطوائف غير الإسلامية،





برامج دعم الأبحاث العلمية في الجامعات الأردنية

د. هلال جرار *

تخلو تشريعات أي جامعة من الجامعات الأردنية الرسمية والأهلية من نظام أو تعليمات لدعم البحوث العلمية لأعضاء هيئة التدريس العاملين فيها، ولا تخلو جامعة من هذه الجامعات من لجنة أو مجلس للبحث العلمي يكون من أهدافه دعم الأبحاث العلمية لأعضاء الهيئة التدريسية، ولا تخلو جامعة من هذه الجامعات من رصد مخصصات لدعم تلك البحوث، وما من جامعة إلا وتعلن لأعضاء هيئة التدريس فيها عن وجود مبالغ مرسودة لدعم الأبحاث التي يرغبون القيام بها .

غير أن هناك عروفاً واضحاً من هؤلاء الأعضاء عن الاستفادة من هذه الفرص والمبالغ المرسودة، وأن الجامعات الأردنية جميعها تعاني من ضعف الإقبال على هذا البرنامج، وأن أعضاء الهيئة التدريسية يؤثرون أن يتحملوا من جيوبهم نفقات الأبحاث التي يقومون بإعدادها حتى لو كلفتهم الأموال الطائلة، إلا ما ندر حين يتطلب البحث تكاليف باهظة .

ولا يرجع هذا العزوف إلى زهد أساتذة الجامعات في أموال جامعاتهم ولا إلى اكتفائهم مالياً وهم يقومون بتلك الأبحاث، فالأبحاث الجادة المتميزة التي تضيف جديداً إلى العلم والمعرفة الإنسانية تستغرق من أصحابها الكثير من الجهد والوقت والمال، ولذلك فإن من يقومون بمثل هذه الأبحاث هم أحوج الناس إلى الدعم المالي السخي الذي يساعدكم على إنجاز أبحاثهم ويؤكد تقدير مجتمعاتهم ومؤسساتهم لهم وجهودهم .

ولكن ثمة أسباباً وعوامل تجعل أساتذة الجامعات يمزقون عن طلب دعم بحوثهم من جامعاتهم، وعلى رأس هذه العوامل التشدد الخاطئ في القوانين والأنظمة والتعليمات والإجراءات التي تصور طالب الدعم وكأنهم مسئولون يطعمون بأموال جامعاتهم دون وجه حق. ولئن كانت دقة التشريعات وإحكامها أمراً محموداً بل طموحاً يجسد التقدم الحضاري للأمم إلا أن المنطلقات غير السليمة المبنية على الاتهام والتشكيك المسبق وسوء الظن تجعل منها عائقاً كبيراً أمام تحقيق الغاية منها. ونتيجة لذلك فإن الجهود التي يبذلها أساتذة الجامعة في سعيه وراء مثل هذا الدعم تستغرق منه وقتاً طويلاً وإجراءات معقدة لو استثمرها في بحثه لقطع فيه شوطاً كبيراً. وإلى جانب هذه العوامل الطارئة فإن المبالغ التي تخصص للأبحاث هي مبالغ زهيدة لا تستحق العناء الذي يبذل من أجل تحصيلها، بل إن هذه المبالغ يجري تقليصها واختصارها لدى تنقل المعاملة من لجنة إلى لجنة ومن يد مسئول إلى يد مسئول آخر، وما دام اسم الجامعة التي تدعم البحث سوف يظهر على غلاف ذلك البحث عند نشره فإن المبالغ التي انضفت على البحث يمكن أن تعد بمنزلة إعلان مدفوع الأجر عن الجامعة، فلا تكون الجامعة في هذه الحال قد منّت على الباحث بشيء .

إن الهدف من برامج دعم الأبحاث العلمية في الجامعات هو تشجيع حركة البحث العلمي ومكافأة الأساتذة المتميزين على جهودهم في البحث، ولذلك فإن الطريقة الملائمة بهذا الهدف هي أن يتقدم عضو هيئة التدريس إلى جامعته بمشروع بحث وأن تقوم الجامعة بتقدير تكاليف إنجاز هذا البحث والمدة اللازمة له وأن تنفع له نصف هذه التكاليف قبل الشروع بالبحث وتدفع له النصف الآخر بعد إنجازه من غير أن تلح عليه في طلب الفواتير والإيصالات وغير ذلك من الأمور التي لا تليق بالعلماء، إلا أن هنالك جهوداً لا يمكن قياسها بالفواتير والإيصالات والإثباتات، فالإنجازات الوحيدة لإنجاز الباحث هو ما أنتجه من بحثه حسب ما اشترطه على نفسه عندما يقدم مشروعه لجامعته، وإذا ما قصر في إنجاز البحث فإنه يحق للجامعة أن تسترد ما دفعته له .

أوصد الباب بيسراه وشده

شاء يهمني دمة الشوق، ولكن خنقتها
الكبرياء

غير أن الشمس ماواشته.. قبل الفجر
جاء..

لم يكن يحمل وردة

كان تابوتا، وهمائين مبتلين دما
ودما

والرصاصات علامة

إنّ عنصر الحكى الذي يسرّ آلة السرد
باتجاه تأسيس بنية مكان مصحوبة بفض
العاطفة، يعمل على نقل الحكاية إلى قلب
المكان في قلب الحركة، بانسيابية دينامية
تثير شهوة اللغة في الانفتاح على تبيير
ذات روح مغامرة تجعل شعرية الفضاء
أكثر فاعلية وتأثيرا.

القصيدة استنادا إلى هذه الرواية تتشكّل
عبر أربع لوحات سرد . درامية مستقلة
ومتداخلة هي أن معاً، تتكفّل الوحدة
الأولى (الاستهلالية) بتصور الحال
الشعري الحكائي للبلل، وهو يسرّ
جسمه لضخ المكان بحرارة العاطفة
وتحريك حيواته على الفج الذي يهين
الفرصة الشعرية لتحولات سردية قادمة
في اللوحات اللاحقة:

عندما ودع اهله

ولضيف الرفقاء

كان في يمتاه وردة

وعلى الشجر الرمادي رفيف
لابتسامه

حذرا كان ولم تسعفه نامه

خوف خوف الصبح من غدر المساء

يبدأ المنطق السردى من منطقة سرد
مرتبطة بحدث خارج نصي تبرز هذه
الاستمرارية التي تشرع فيها الجملة

مغامرة الأمكنة الشعرية

أ. د. محمد مهابر عبيد

خضور تشتغل على تلويز عاطفية المكان
في مستوى سرد - درامي متائق من
مستويات ديناميته، على النحو الذي
تؤلف شعرية فضاء تهيم على حركة
الوحدات النصية في مجمل فعاليتها:

عندما ودّع أهله

ولضيف الرفاق

كان في يمتاه وردة

وعلى الشجر الرمادي رفيف لابتسامه

حذرا كان، ولم تعسفه نامة

خوف خوف الصبح من غدر المساء ...

قال: بعد الفجر أتاكم

هيا أمي افرضي طراحة الصوف
لأجلي

كأهر برد الشتاء..

...

شعرية الفضاء ودينامية المكان
العاطفي

يكتسب الفضاء شعرية من خلال
التقاطعات الجمالية التي تحدثها
حركات المكان في النص الشعري، وكلما
شخّنت هذه الحركات بفاعلية خاصة على
المغامرة في جسد اللغة الشعرية، فإنها
تمنّح عن رؤية جمالية تدعم التشكيل
الفضائي لشعرية النص وتتوده إلى فتح
مجاهيل اللعبة الشعرية وفك شفراتها
والكشف عن خواصها الشديدة الدقة
والشفافية.

ولمّ المكان العاطفي بما يتمتع به من
دينامية وحساسية شعرية عالية يشتغل
بمعنى في هذا الفضاء، ويسهم في تموين
شعرية بطاقة عاطفية مشعنة تزيد
من فاعليته الجمالية في مساحة النص
ولضعاف من قوة التماسك النصي.

قصيدة "اغتيال" (١) للشاعر فايز

فستود الفجر



شعر

العابثة المتضادة مع
حشد الدوال الموجية
في اللوحات السابقة
نجد الدوال " حذرا /
لم تصعقه / خوف /
خوف / غدر " موازية
تقريباً للدوال " ودع /
أهله / لقيف الرفقاء /
وردة / رفيف لابتمامة "
ومواجهة لها، فضلاً عن
التطور السريدي الحاصل
في جسد الحكاية،
وإظهار تأثير سيميائي
أكبر لدينامية المكان
في الثبات والحركة /
الإقامة والمفارقة.

في اللوحة الثانية
يتدخل صوت البطل
في بناء حوارية شبه
مؤنولوجية، مؤكداً

عودته الزمنية إلى بؤرة المكان العاطفي
مقترحا بؤرة مكانية أصغر داخلها:

قال بعد الفجر أتيتكم

فيا أمي افرضي طرّاحة الصوف
لأجلي

كافر برد الشتاء

تكتسب شعرة الفضاء هنا بانورامية

يكتسب الفضاء
شعريته من
خلال التقاطعات
الجمالية
التي تحدثها
حركة المكان في
النص الشعري

الاستهلالية بإشاعة هذا المناخ العاطفي
" عندما ودع أهله / ولقيف الرفقاء " ،
التي تصنع المكان في حالة قلق بين ثبات
الأهل والرفاق وحركة " البطل " المفارقة
ذات الطابع المشحون بالعاطفة بدلالة
" ودّع "، وتتسع هذه الصورة في اللقطة
اللاحقة لجملة الاستهلال كان في يمناه
وردة "، إذ يشتغل فيها سيمياء الجسد
" صينام " متصلاً بالحركة الجسدية
المسابقة الكامنة في الفعل " ودّع " فضلاً
عن محتواه الزمني + العاطفي، كما
تشتغل فيها دلالة المحبة والسلام وحب
الحياة في " وردة ".

لأنها تتسع أكثر في اللقطة اللاحقة
الموازية لها " وعلى الشتر الرمادي رفيف
لابتمامة "، فيشتغل " الشتر الرمادي "
على سيمياء الجسد، كما يشتغل " رفيف
لابتمامة " على دلالة المحبة والإقبال
على الحياة.

غير أن الانعطافة السردية الكاسرة
لأفق التوقع تظهر في اللقطة الثالثة
من لقطات اللوحة " حذرا كان ولم
تصعقه نامة / خوف خوف الصبح من
غدر المساء "، فعلى صعيد حشد الدوال

خاصة متأتبة من طبيعة التفاعل
الحميمي بين مُعامل المكان ومُعامل
الزمن، الجملة القولية للشخصية المركزية
في البناء السرد شعري " البطل " تقدّم
صورة لهذا الطراز من التفاعل الحميمي
العاطفي، إذ إن البعد الزمني المحدّد في
" بعد الفجر " يشير في المرتبة الأولى إلى
انقضاء سواد الليل وشروع ضوء النهار
بالظهور، على النحو الذي يعكس علامياً
دلالة النصر والانفتاح على زمن جديد،
كما أن جملة " أتيتكم " تفتح البعد الزمني
في " بعد الفجر " على بعد مكاني يتمركز
في البؤرة المكانية العاطفية التي تجمعهم
بهم.

لذا فإن دعوته لأمه " افرضي طرّاحة
الصوف لأجلي " مبنية على أساس هذا
المحتوى العاطفي للمكان، حيث تتأكد
عاطفيته وتتضاعف طاقاتها في استخدام
صورة مكانية من صور الموروث الشعبي
" طرّاحة الصوف " ذات الدلالة على
توفير الدفء المرتبط بالعاطفة والمائد
بالصورة إلى حال الألفة والمودة والثّام
والاستقرار، وهو ما يسهّل لنا فهم
الشعري نحو توظيف المثل الشعبي: "
كافر برد الشتاء " بقيمته التواصلية
في توطيد حضور عاطفية المكان داخل
لاعاطفية الزمن في ثنائية جدلية تعكس
شعرية الفضاء.

وربما كان هاجس الإصرار على العودة
إلى بؤرة المكان في سياق زمني محدّد
معزّزاً بهذا المناخ الموروث الشعبي الثّال،
منطوقاً على إحساس شعري ما يحدث
ما يمكن أن تتعرض له هذه الصورة من
انزياحات وانحرافات تركب تشكّلاتها
الزمكانية وتعيد إنتاجها على نحو
مخالف لما هو مقرّر ومتوقع.

تعود كاميرا المارد الموضوعي في اللوحة
الثالثة إلى تصوير الشخصية المركزية
محورياً بهميديا الخارجي الجسدي
والداخلي النفسي / الوجداني، في حالة
الانفصال عن المكان العاطفي إيداناً
بمغادرته على أمل عودة إليه محكومة
بأكبر الاحتمالات سلبية وممرارة:



ملتصق الوهابي

الدالة على إخفاق الجسد في القدرة على حمل الورد بعد حصول فعل الاغتتال وتحويل جسد الشخصية من حامل إلى محمول، يتوسّع على نحو تصويري أكثر جلاء وسمّة في اللقطة الشعرية اللاحقة " كان تابوتا، وحمالين مبتلين دما ودماء " المتوازية مرّة أخرى في دوالها السالبة مع الدوال الموجبة في اللقطات السابقة، بحيث يتوازى الدال المكاني السلبى المقنن " تابوتا " مع الدال المكاني الإيجابي المقنن " طرّاحة الصوف ".

كما يتوازى دال السلب " حمالين " مع دال الإيجاب " أهله + نفيف الرفقاء " ويتوازى دالاً السلب " دما + دماء " مع دالّي الإيجاب " ابتسامه + وردة "، في موحايتها الزمكانية المتشابكة المزرّة لشعيرة القضاء العام في المتن النصّي، بحيث أن اللقطة الأخيرة من اللوحة الأخيرة " الرصاصات علامة " تكلّل هذا الجهد العلاميّ الدال بإشارة سيميائية تحقّق دائرياً في سماء المتن النصّي، لتتملّ بمتية العنوان الضاغطة على تفاصيل المتن " اغتيال "، فتدور اللوحات بلقطاتها المتعددة دورة حكاية متوازنة ومتفاعلة ومتعامدة من عتبة العنوان إلى اللقطة الأخيرة، ومنها إلى عتبة العنوان، في تفعيل عاطفيّ للتحولات المكانية والزمنية تحت مظلة شعرية الفضاء.

الوتاج الشعري وقلمتة اللكّان

دلفت تقانات السينما إلى ميدان النص الشعري الحديث مرزّودة عناصره بقيم جمالية جديدة ضاعفت من طاقته على المخاطرة، ودهنته إلى ارتداد سبل فنية أكثر انتشاحاً ودينامية وانساعاً، جعلته على صعود صراع الأمكنة الشعرية يبتكر صيفاً مكانية مستحدثة، افتتحت كثيراً من حرارة السينما على النحو الذي

مسانيف رفا
وردة الرمد

نصير

اللقطة الأولى مشدودة بالمقابل الحكاية بحساسية استمرارية تصوّر خيبة التوقّع الزمكاني للشخصية " خير أن الشمس ما وافته... قبل الفجر جاء.. "، وهو ما يجعل تلقّي الحكاية مرهوناً بالأفاق السيميائية لمتية العنوان " اغتيال "، التي تتطوّر على حادثة مفاجئة أقصت التوقّع الزمكاني للشخصية، وأجهضت إمكانية استكمالها بانعطاف حداثي غيّر سير الحكاية وأنتجت نهاية خارج أفق المسار / داخل أفق الإحساس.

تعقبها لقطة " لم يكن يعمل وردة "

اللقطة الشعرية
الأولى في
اللوحة تصوّر
حال الانفصال
عن المكان وقد
فاضت عاطفيتها

أوصد الباب بيمينه وشده

شاء يهمني دعة الشوق،

ولكن خنقتها الكبرياء

اللقطة الشعرية الأولى في اللوحة " أوصد الباب بيمينه وشده " تصوّر حال الانفصال عن المكان وقد فاضت عاطفيتها، وكان إيصاد الباب دونه مقروناً بصركية الفعل " وشده "، إذناها بمفادرة نهائية، إذ سمعت عدسة الكاميرا إلى تصويري البعد الخارجي " الجسدي " المحلّل بإشارات الدالّ العاطفيّ لكن عدسة الكاميرا تقدّم في لقطتها الشعرية الثانية إلى الدالّ العاطفيّ لتصوّر الحال " العاطفيّ البالغ الخصوصية والذاتية للشخصية " شاء يهمني دعة الشوق "، وهي تتحسّس غياب المكان وفقدانه،

ومن ثم الارتشاع من تصوير العاطفية الجوّانية إلى العنقبة البرّانية في " ولكن خنقتها الكبرياء "، من أجل تحقيق معادل تصويري وجداني ووجودي يبعد حالة التوازن النفسي للشخصية.

في اللوحة الشعرية الرابعة والأخيرة تختلّ الحكاية اختزالاً شديداً لتقلّ كاميرا المارد الموضوعي إلى تصوير ما بعد الحدث:

خير أن الشمس ما وافته.. قبل
الفجر جاء..

لم يكن يحمل وردة

كان تابوتا، وحمالين مبتلين دما
ودماء

والرصاصات علامة

وهنا تتوجب الاستعانة بمتية العنوان " اغتيال "، لمّا الفراغ الحكاية الحاصل نتيجة الاختزال الشديد لضمّن الحكاية، وهو ما يجعل تلقّي لقطات اللوحة أكثر انسيابية وإدراكاً، فتأتي



في أعقاب مشهد الاستهلال مباشرة بوصفها الشخصية المركزية في الحدث، فضلا عن كونها ذاتا ساردة مصوّرة:

أركب واحدة..

ينطفئ النور..

واسمع صوتي.. في حمى

الأصوات..

يتهاوى في القاع..

ويهتف بي،

وتبرز دلالة التدخل السافر في موحيات الفصل "أركب" الذي ينطوي على هيمنة وحضور في صورة المكان، والكشف عن قابليات الأنا الشعرية الساردة ونيتها في دخول ميدان الحدث وصناعة الفيلم الشعري.

مشهد التدخل يتألف من خمس لقطات شعرية يتقلن فيها المكان وتخضع لنتيجة شعرية يتكوّن المشهد على أساسها.

في اللقطة الأولى "أركب واحدة" تستجيب الشخصية المركزية "أنا الشاعر" للاستقراز الكامن في المشهد الاستهلاكي، عبر استقراره على ياء النسب الخاصة مكانيا بالشخصية "بيتي" وإطلاق إشارة ما تحتمل تدخلًا ما على هذا النحو.

كما أن اللقطة تشرع في الإعلان عن بداية الحدث الشعري "الفيلم"، وتنتهي اللقطة بنقطتين متتابعين تتابعا خطيا اقبحا... للدلالة على اكفاء اللقطة بذاتها واستقلالية حركتها.

تتحرف الكاميرا في اللقطة الثانية إلى الفضاء المكاني لتصوّر حدثا استثنائيا "ينطفئ النور"، وتؤكد استثنائيته باستادانتا للصورة الزمنية التي جرت فيها أحداث المشهد الاستهلاكي "في عزّ الليل"، بحيث تأتي صورة اللقطة "في ينطفئ النور" موازية سينمائيًا ودلاليًا لصورة المشهد الاستهلاكي، فضلا على أنها تسهم في دخول الحدث

قصيدة من جزر الأقيانوس تشتغل تحت مظلة الاستعارة الجمالية من تقانات السينما إلى تقانة المونتاج الشعري

يعتمد تصوير المشهد على آلية تصوير المنطقة، ويبدو أن كاميرا السارد الذاتية هنا كاميرا محايدة لا تنحاز إلى رغبات الذات الساردة ونيتها، إذ هي تكتفي بملاحقة المادة القلمية المتحركة "سفين" في حركتها للنسابة الألفية "تتحدّر"، منطلقة من نقطة البدء المكانية في اليابسة المحاطة بالماء "من جزر الأقيانوس"، في حال زمني خاص يمتدّ صورة الظلمة ويشعنها بملقاة مفتوحة على قابلية التبدّل "عزّ الليل"، باتجاه نقطة وجود الكاميرا والمصور "حتى - بيثي".

المشهد عبر تصويريته المحايدة يضع خارطة "مائية" للمكان، تستفيد من المصاحبات الخطئية المهندسة لبصرية الخارطة على بياض الورقة، من خلال وضع نقطتين "تفصل تكتلات سواد الكتاية بين "من جزر الأقيانوس" و"تتحدّر"، وبين "تتحدّر" و"في عزّ الليل"، وبين "سفين" و"حتى بيثي"، وبين "حتى بيثي" وما سهّات من مراحل تطوّر تعقب المشهد الاستهلاكي.

المشهد مستقلّ شعريا وسينمائيا ولا صلة له بفعالية الشخصية الممثلة للسارد الذاتي والمتمركزة في ياء النسب "بيثي" إلا بتحديد الانتماء المكاني، بمعنى أن فعل المشهد فعل وصفي يعاين مشهديًا على هذا الأساس.

يبدأ التدخل السافر لأنا الشاعر

يتقلن فيه المكان، ويؤدي وظائف شعرية تتحوّل مدياته الجمالية من جهة، وترفع من جهة أخرى مقولته الشعرية إلى درجة دلالية أعظم.

قصيدة "من جزر الأقيانوس" (٧) للشاعر منصف الوهابي تشتغل تحت مظلة الاستعارة الجمالية من تقانات السينما إلى تقانة المونتاج الشعري، بأسلوبية تصويرية تقلن المكان وتسمى إلى تحريكه وقطعه وإظهار تنوع صورته، على نحو يحصّر عمل كاميرا السارد الذاتي في زاوية تصويرية محدّدة، تكثّر الحدث الشعري وتمنتجه منتجة مركزة تحقق طابيه السينمائي:

من جزر الأقيانوس..

تتحدّر.. في عزّ الليل..

سفين.. حتى بيثي..

أركب واحدة..

ينطفئ النور..

واسمع صوتي.. في حمى الأصوات..

يتهاوى في القاع..

ويهتف بي

"من يخرجك الليلة؟ يا منصف"

من هذه الظلمات!

يتكرّر عنوان القصيدة "من جزر الأقيانوس" في السطر الأول من المشهد الاستهلاكي، في إشارة إلى تثبيت الصورة المكانية بمهيمنتها الواقعية في ذهن التلقّي البصري، وتليقها في ذاكرته المستقبلية لاستدراج الحدث الشعري إلى منطلقها:

من جزر الأقيانوس..

تتحدّر.. في عزّ الليل..

سفين.. حتى بيثي..

في الكلام والتصوير، وأخضعت المكان بمستوياته المتعددة، الواقعية، والتخييلية، واللامكانية، لعلمة شديدة التماسك والتوجيه، تقاسم الهيكلية السينمائية التي اعتمدها النص في بناء تشكيلاته الجمالية.

إيقاع الكائن وحساسية الفياض

تذهب الفاعلة الجمالية في استيلاء إيقاع مكاني شعري إلى إشارة المكامن النصية وتحريضها على الانتماء إلى جوهرها الفضائي، من أجل إشاعة نظام صوتي خاص مشحون بالطاقة المكانية يؤلف في الكون النصي الشعري هذا الإيقاع.

وفي المقطع الثاني ذي الوضع النصي الشعري المركب، استغلا واستغلا . من قصيدة "شعر الغياب الطويل" (3) للشاعر محمد علاء الدين عبد المولى، تندفع الحيوات الشعرية لتضفي الدوال المكانية بقيمها المباشرة وغير المباشرة على إطلاق إيقاع يستجيب لحساسية غياب تشتت على حامية المكان وتخليه:

ما أطول الأشجار، والأيدي قصيرة

وحداشي بمقاعد هجرت مخيلة العناق

لا الفجر يمنحني هنا إيقاعه

والطاولات رمت عليها الريح أوراقا فقيرة

ولدت بلا شجر عظيم ...

... كم من الفخار يجلس في اكتئاب فوق قلبي ؟

... كم من الخطوات لم (سمع صدى قدميك فيها ؟

ماذا تقول الأرض حين يغيب عنها عاشقوها ؟

ماذا تقني الدائرة

وضلوها حجر

تذهب الفاعلة الجمالية في استيلاء إيقاع مكاني شعري إلى إشارة المكامن النصية وتحريضها على الانتماء لجوهرها الفضائي

الحديث، لأن فعالية المونتاج الشعري أسهمت في ربط اللقطات برؤية مشهدة واحدة، هيأت المناخ الشعري والفيلمى للانتقال إلى المشهد الاختصاصي، وهو مشهد مرتبط شكليا باللقطة الأخيرة من اللقطات الخمس السابقة "ويهدف بي: " بحيث أن المشهد يمثل الصورة المسموعة لهذا الهاتف الذي أطلقه صوت السارد الشعري الذاتي المنفصل عنه:

" من يخرجك الليلة ؟ يا منصف ! من هذه الظلمات "

الصوت يتوجه بدائه إلى الشخصية الشعرية وقد اكتسبت طلبا سيردانيا عبر التصريح باسم الشاعر " يا منصف "، إذ نقل الحادثة إلى الفضاء الشخصي السرد ذاتي بواسطة الميثاق المعقود على جسر التصريح بالإسم.

إن القول المؤلف للمشهد يحيل على شخصنة الصوت المنفصل عن مركز الشخصية وتنوّه، كما يحيل على مكان لامكاني " الظلمات " يفترض استدعاء قوى خفية يمكن أن تتكفل بمهمة الإنقاذ.

لا شك في أن مشاهد النص الشعري لقطاته وفضاءاته يخضع لنتيجة شعرية خلصت اللغة من أية زوائد، وأكسبتها جمالية قائمة على الاقتصاد الشديد

الشعري الذي أنجزته اللقطة الأولى في تطور درامي سينمائي يرفع من حيوية المشهد وإثارته، في السبيل إلى امتحان الشخصية وتحريضها على الحركة والفعل داخل فضاء مكاني انحسر إلى أقصى حد ممكن في إقصاء مجال الرؤية، على النحو الذي يدعو إلى تشفيل حاسة أخرى ولتقويم أدائها بحيث يمكنها متابعة الحدث وحل إشكاله المكاني.

وهو ما يحصل فعلا في اللقطة الثالثة " وأسمع صوتي... في حتى الأصوات "، إذ يبدأ الإيقاع السعوي بالعمل بعد تلاشي القوة البصرية في المكان المنطفيء النور، بعد حصول منبجة موضوعية في اللقطة من خلال حصول الشخصية على كينونة مستقلة عنها " أسمع - صوتي "، في عملية انفصال رمزية تشطر فيها الشخصية إلى كيان جسدي مفب في المكان بدلالة الظلمة، وكيان صوتي يتمكن من اختراق الظلمة وتسجيل حضور سمعي في المكان، ويتأكد هذا الحضور بدلالة الممازة الصوتية مع الآخر " في حتى الأصوات ".

ويتسع حجم الإيقاع السعوي في اللقطة الرابعة " يتهاوى في القاع " المتداخلة مع اللقطة الثالثة والمطوّرة لحدثها السعوي، إذ ينهب الصوت مبعدا في انفصاله عن الشخصية باحثا عن مركز مكاني " في القاع " يؤكد صيرورته وكيانته المستقلة. ليعود في اللقطة الخامسة إلى محاولة اتصاله بالمركز الشخصاني المنطلق من " يهتف بي "، وإلى توكيد ذاتيته المستقلة في قدرته على مناجاة المركز واستدعائه " يهتف - بي ".

إن هذه اللقطات الخمس تتمتع باستقلالية خطية من خلال دلالة المصاحبات الخطية المنتمية بالنقطتين "، " واستقلالية دلالية في اشتغال أفعالها الخمسة " أركب / ينطفئ / أسمع / يتهاوى / يهتف " على محورية حديثة تشي على نحو ما بهذه الاستقلالية. غير أن الاستقلالية هنا لا تنمي الانفصال والانقطاع عن المكان الورقي أو المكان



إيقاع المكان بدلالة إيقاع الزمن:

لا الضجر يمنحني هنا إيقاعه
والطاولات رمت عليها الريح
أوراقاً فقيرة
ولدت بلا شجر عظيم ...

إذ تنفي الأنا الشاعرة / الساردة
حصولها على منحة الزمن الإيقاعية
" الفجر " المقيدة بالمكان " هنا " ،
في تناسب وتوافق ظاهرين، مع
فقر المكان المصرح به " الطاولات "
التي لم تزود " الريح " إلا بأوراق
فقيرة " ، في إشارة خفية إلى معادلة
الذات الشاعرة بـ " الطاولات " ، و
" الفجر " بـ " الريح " ، بالدلالة التي
تقعد " أوراقاً فقيرة " حلم الإيقاع
وتأخذها إلى فضاء الغياب.

فضلاً على السعي إلى إنسنة المكان
(سحب الطاولات إلى منطقة الذات
الشاعرة) ، أو مكثنة الذات (سحبها إلى
منطقة المكان) ، يؤكد الوصف الانحاق
دينامية جدلية بين الثبات المكاني في
" حدثاتي بمقاعد " والخيال الحركي
الملمح والمستلهم لأفق المكان في صورة
مخيلة العناق .

ثم ما يلبث إيقاع المكان أن يفتح على
سكونية يائسة تتسلق خطوط السؤال
وتتهمك في أسلوبيتها الاستفهامية بحثاً
عن حركة وحضور:

... كم من الفخار يجلس في أكتاف فوق
قلبي ؟

... كم من الخطوات لم أسمع صدى
قدميك فيها ؟

إن الاستفهام الكمي هنا لا يسأل عن
عدد معين بل يدخل دلالي في فضاء لا
مقناه، لأن حدية العدد وقياسيته تكسران
أمام الثبات القائل لإيقاع مكاني بطيء
وتقبل، يتمثل في الانبثاق الاستفهامية
الأولى المتحركة على رمزية " الفخار "
بسكونيته الجمعية، وهي تمضي في



ومركز وجدها ضجر

وموتى ساكنوها ؟

يفتح المقطع النصي مشروع
الغابر في موقفة المكان باقتراح
مفارقة دلالية لافتة، تمكس تشكيلا
بلاغيا طباقيا ينهض على الضدية
المثيرة لأولى خيوط حساسية
الغياب:

ما أطول الأشجار، والأيدي قصيرة
وحدثاتي بمقاعد هجرت مخيلة
العناق

فالمعادلة الطباقية في " ما أطول
الأشجار / الأيدي قصيرة " تطرح
ضدية تقليدية رياضية في قياسها
التقليدي " أطول / قصيرة " ، فضلاً
عن ضدية تقليدية بصرية التلقي
الأشجار / الأيدي " ، وتغوص في فضاء
الغياب عبر توكيد استحالة اللقاء بين
الأشجار الطويلة والأيدي القصيرة،
في إيقاع يأخذ الغياب من خيبة قصر
الأيدي إلى امتداد طول الأشجار، على
النحو الذي تضاهي فيه هذه المعادلة
سيمائية العنوان في عنوان القصيدة
شعر الغياب الطويل " ، حيث يسترسل
إيقاع المكان على حركة الغياب المتوجة
في طولها .

إن " مخيلة العناق " هي التي تستجيب
إيقاعية المكان وتكثرها وتكثفها، وتخصب
المعنى الشعري باتجاه خلق حساسية
غياب تمكس حضوراً ماثلاً، وتؤدي إلى
دينامية جدلية بين الثبات المكاني في
" حدثاتي بمقاعد " والخيال الحركي
الملمح والمستلهم لأفق المكان في صورة
مخيلة العناق .

تتحرف كاميرا السرد الشعري بعد هذه
الافتتاحية البانورامية إلى فضاء الأنا
الشاعرة لتصور حركتها باتجاه تلمس

وتهيئ المعادلة إلى مفردات تمثل فيما
مكانية مباشرة تنزع النزعة التصويرية
ذاتها في إحداث مفارقة استحالة اللقاء
استعداداً للغياب، هـ " وحدثاتي بمقاعد
/ هجرت " مخيلة العناق " ترسم صورة
الرجل عن المكان البصري " حدثاتي +
مقاعد " الذي افتقد حساسية الرؤية
وإيقاعية المكان " مخيلة العناق " ، تلك
التي دخلت في فضاء الغياب وتركت
مقاعد الحدثات جرداء تنفجر إلى الإيقاع
وتشير إلى حساسية غياب تحلق في
سماؤها بعيداً عن احتمال التناول.

**يكتسب إيقاع المكان
بإكتمال الانبثاق
الاستفهامية
واستقرارها الجانم
«فوق قلبي»
دلالة غياب
تضعف حساسيته**

شعر
دلال

مناظرنا وردة الزمرد

منذ عام ١٩٩١

فستوع الف



مباشرة لأنموذج حيوي من نماذج الإيقاع "تفني"، وإن يفتح السؤال على منطقته الاستفهامية الواصفة فلإنه يضاعف إحراج الإيقاعية المكانية، ولا سيما في المثلث الوصفي الذي يملأ مساحة الدائرة بمحتوى مكاني يائس "ضلوها حجر / مركز وجدها ضجر / موتى ساكنوها"، هـ "حجر + ضجر + موتى تشيع حساسية غياب تهك إيقاعية المكان وتخفق صوته ولسجته في دائرة مقفلة داخل مثلث يائس لا يسمح مطلقاً بفعل الغناء.

ولعل انهماك الفظة الاختتامية السابقة بالتقفية الثنائية المرتدة إلى الداخل "عاشقوها / حجر / ضجر / ساكنوها" من شأنه أن ييمت إيقاعاً سمعياً حركياً خارجياً يخفف من وطأة الموت الإيقاعي في دلالية الداخل.

♦ نائف واكاديمي من العراق

مؤسسة إيقاعها " تقول - على حضور عاشقها، وهي تتقد إيقاعها حين يغيب هذا الحضور.

وإذا كان "شعر الغياب طويل" كما يهبط ذلك من ثريا العنوان، فإن مقولة الأرض تلتبس ويرتبط إيقاعها "حين يغيب عنها عاشقوها"، لأن إيقاع قولها مرتبط بعضورهم وغيابهم أيضاً.

يتركز المكان ويتحدد ويتوقع "الدائرة"، ليهأخذ إيقاعها شكلاً أكثر كثافة وشركيزاً، بحيث أن السؤال يتصدى

مضاعفة تركزها حول بؤرة اليأس "يجلس في اكتئاب"، ليمتظهر الإيقاع المكاني تمظهوراً سلبياً في لقاء "يجلس بـ" اكتئاب"، ممتداً إلى الفضاء المكاني الشديد الخصوصية "فوق قلبي".

إذ يكتسب إيقاع المكان باكتمال الانبثاق الاستفهامية واستقرارها الجائئ "فوق قلبي" دلالة غياب تضعف حساسيته.

وتتحرك الانبثاق الاستفهامية الثانية على خط استثارة الإيقاع السمعي عبر السؤال عن غيابه في حضور علامته، فالحركة المكانية المبينة على إيقاع رتيب الخطوات تولد إيقاعاً سمعياً تقوم الأنا الشاعرة بنفي سماعه "لم أسمع"، لأنها أثقت استعدادها السمعي لتلقي إيقاع خاص يناسب تجربتها وينفعل بلحظة تلقئها "صدى قدميك".

إلا أن نفي هذا التلقي ينفي الإيقاع كاملاً ويمزله من دائرة المكان، لينذهب في حساسية غياب تمبر حدود السؤال باحثة لها عن موقع مكاني في تجليات المرجعية العنوانية "شعر الغياب طويل"، وهي تتجسد في جيوب مكانية خلف أفاق القول الشعري، دوال ودلالات..

ويضاع إيقاع المكان الخاص تفقد الأنا الشاعرة رغبها في استمرارية الحضور الشعري في فضاء النص، وتمضي في غياب يتملق بسما العنونة ويفعل السؤال باتجاه الماحول المكاني، لتصنع معادلاً إيقاعياً مكانياً مع خيبتها وتبرر غيابه من منطقة مكانية شاملة تقع خارجها:

ماذا تقول الأرض حين يغيب عنها عاشقوها ؟

ماذا تفني الدائرة

وضلوها حجر

ومركز وجدها ضجر

وموتى ساكنوها ؟

فتبرز صورة المكان . الأم " الأرض "

الروايات

(١) ديوان فايز خضور، سبيل: ١، دار الأديب، ١٤٩٣.

(٢) ميثاقينا وردة الزمرد، القزويني، تونس، ١٩٩١.

(٣) فراح القرح، محمد علاء الدين عبد الملوك، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩١.

توبة نبيذ مدفون!

أرادت بعض الأصوات الإسلامية المتشددة في مصر أن تدفع نصف الحقيقة، وتلصق نصفها الآخر مثل صفحة زائدة في كتاب مبيتس؛ وذلك حين أعلنت على الملأ أن الروائي الراحل نجيب محفوظ قد "تاب إلى الله من وزرورياته أو لاد حارتنا" فمترضة أنه ثبت على الكفر حتى ذلك اليوم القريب الذي اضطر في الروائي الراحل ألا تنشر روايته المحظورة في مصر، إلا بموافقة الأزهر.. ليس بريئا أبداً ذلك التوقيت الذي اختارت فيه هذه الأصوات لتبشير القارئ العربي بأن أديب نوبل قد توفي مؤمناً، طاهراً؛ من رجس بعض إبداعاته؛ فهي أرادت أن تذهب إلى تأكيد مخاوف بعض المبدعين على أن خطوة محفوظ تلك إنما تعني التمهيد إلى نشوء قانون رقابي مستدعي من قبل أحد رموز الثقافة والإبداع، إلى جهات ضيقة الأفق لا تملك حق الوصاية بالإجازة أو الحظر.

وربما غاب عن ذهن هؤلاء أن فضول القارئ يدفعه، عند تناول أي كتاب، إلى فض الورقة المثنية.. تلك التي تضيد أن أشخاصاً من الجماعة الإسلامية زارت محفوظاً قبل أن يعلن رغبته بموافقة الأزهر على روايته وتقديمها من قبل مفكر إخواني، واعتدلت له، متأخراً، عن محاولة اغتياله من قبل أحد كوادرها قبل عقد ونصف.

وإمعاناً في تأكيد الدافع السياسي وراء تلك الزيارة أبدى أحدهم استعاضة من منع الرواية المذكورة، فيما بدا محاولة لتلويح كلف للحوار بعد مصافحة دافئة مع الروائي الذي يحظى بالاحترام والقبول، والأهم أنه كان لإيمانه بضرورة تعدد الأصوات في الحوار.. يشدد على حق الجماعة في الوجود!

وبما يشبه العودة المجاهرة إلى مسرح الجريمة، جاء الصوت حاداً بعد رحيل محفوظ بأيام محذراً، جهات حكومية وخاصة، من تحويل "أولاد حارتنا" إلى أي عمل فني. لما تنطوي عليه، وفق القراءة المائلة، من تعرض للأديان وترميز سافر..

ولم يكن كل ذلك أكثر من محاولة لانتزاع الورقة المثنية من وسط الكتاب؛ لكن للحديث سيقاً متواتراً؛ فالمعروف أن الجماعة قد وافقت خطياً على نشر رواية "أولاد حارتنا" بقلم المفكر الإخواني أحمد كمال أبو النجيا.. وحين يشر

نادر مرشدي

في تقديمه أن محفوظاً "قبل كل شيء، وبعد كل شيء.. كاتب وأديب مصري خالص لم تدجن كتاباته وأراؤه بتأثيرات غربية نثال من نكهتها المصرية ومذاقها العربي الأصل" كان يمهّد مجري لإعلان حاسم بأن الرواية على عكس ما تم توجيه معناها تقرّ بحاجة الحارة.. إلى الدين.

الرواية وعبر العقود الأربعة الماضية تلبستها القراءة الخاطئة، المنسوخة عن آراء موجهة لم تقرأ الرواية، أو قرأتها لإثبات وجهة النظر المدة مسبقاً. تؤشر الرواية على أن الناس حين تخلوا عن الدين ممثلاً في "الجبلاوي" وتصوروا أنهم يستطيعون بالعلم وحده ممثلاً في "عرفة" أن يديروا حياتهم على أرضهم التي هي "الحارة"، ليكتشفوا أن العلم بغير الدين تحول إلى أداة شر وأنه قد أسلمهم إلى استبداد الحاكم وسلبهم حريتهم، فعادوا من جديد يبحثون عن جبلاوي..

وتقرأ الرواية صراحة، بعد حلقاتها الرمزية اللائقة برواية رفيعة، بإعلان صريح عن حاجة الحارة أو المجتمع الإنساني ككل إلى الدين وقيمه المتمثلة بـجبلاوي، وإن تصور أهل الحارة غير ذلك وهم معجبون ومفتنون بـ"عرفة" الذي يرمز إلى

سلطان العلم المجرد، و"المنفصل عن القيم الهادية والموجهة لأهل الحارة" كما يشير أبو الجدد في مقدمته..

ولعل أكثر الظلم الذي تعرضت له الرواية فداحة، هو تناولها من حيث هي كتاب بحثي محكم.. فكانت المقاربة ما بين شخوص الرواية ومعادلهي في المعنى المراد مثل الإفراط في الأسئلة المحرمة!

.. فيما بقي تناول الرواية كعمل أدبي فيه من الحقيقة والخيال مغيبا لمصلحة القراءة المدة من قوالب ذلك النوع السريع من الإنشاء.. أكثر الطرق اختصاراً إلى النار!

✦ كاتب وصحافي أردني ✦

"الاستراتيجية التحكيكية"، واقتربا على هذا الصعيد من الأشاغل النبوية التي تتصل باللغة والعلامة والذات والمعدلول، فانكشف في جوهرة اقرب إلى الرؤية الفلسفية منه إلى الرؤية النقدية اللغوية. إن أفكار كانت "Kant (١٧٢٤-١٨٠٤)م، و"نيتشة" Nietzsche (١٨44-١٩٠٠)م، و"هوسرل" Husserl (١٨٥٩-١٩٣٨)م، و"هايدجر" Heidegger (١٨٨٩-١٩٧٦)م، و"جادامير" Gadamer (١٩٠٠-٢٠٠٢)م، والفلسفية، وبعض طروحات "فرويد" Freud (١٨٥٦-١٩٣٩)م، في علم النفس تلعب دوراً أهم بكثير من الدور الذي تلعبه النظريات اللغوية.

إن مقاربة مؤال المعنى في المنظور التحكيكي المستند . كما تقدم . إلى سؤال الشرط المنتج، يقتضي التنوية بأن "التحكيكية" التي نشأت في فرنسا أولاً، قبل أن يتم تصديرها وتعميلها في أمريكا مع محاضرة الفيلسوف الفرنسي الشهير "جاك ديريدا" Jacques Derrida (١٩٣٠-٢٠٠٤)م، عام ١٩٦٦م، "البنية والعلامة واللعب الحر في خطاب العلوم الإنسانية" في جامعة "جوز هوبكنز"، قد نشأت داخل مناخ الشك الموهن على العالم الغربي ونتيجة له، وذلك إثر الدمار المادي والمعنوي الذي خلفته حربا عالميتان شغلتا عقوداً ثلاثة في النصف الأول من قرن واحد، فعملتا وعهداً دائماً بهرب ثالثة أبداً ترويحاً.

الشك في كل الثوابت والمعارف والمسلّمات، وفي مقدّماتها ما يشتر به المشروع "التنويري" الغربي ومقدّماته "النفسوية" من الاعتداد بقدرات العقل والعلم على تحقيق رفاه الإنسان وسعادته وتقدمه. هكذا يمكن فهم الكثير من المقولات التحكيكية في طراز: "غياب مراكز الإحالة المعرفية" و"الاختلاف والتأجيل" و"انتشار المعنى" و"الانهائية الدلالة" وكل قراءة هي إسائة قراءة" و"اللعب الحر لندوال" ... إلخ، بوصفها نتاجاً شديداً الصلة بهذا المناخ الذي يعيش ويعاني صدمة اليأس الكليسي على المستويين الخاص والعام.

مع تأكيد مثل هذه الحاضنة التاريخية لـ "التحكيكية"، قد يكون من المفيد - ولو جزئياً - التذكير بوضع نقاط ذات صلة لا يمكن إهمالها بالسياق الذي تقدم؛ أولاً، أن عدمية "نيتشة"، التي

قول في "التحكيكية"

الإهداء:

إلى الدكتور عبد العزيز حمودة في ثلاثيته المعرفية الجليّة، "المرآيا..." و"انفجور من التيه".

د. جواد عطا نيسة *

مقدمات: من المتعذر استيفاء الفائدة في قراءة أية ظاهرة، أو نظرية، أو استراتيجية فلسفية أو نقدية أو إبداعية، بمعزل عن قراءة الشرط التاريخي المنتج لها. ليس من أجل الوقوف على المعنى الأصمق والأدق في استيعابها داخل شبكة تعالقاتها فحسب، بل من أجل الالتقاء بمعرفتها إلى مرحلة الحوار المنتج، لتفعيل ما يتوجب، أو ما يمكن تفعيله من عناصرها في الشرط الوطني والقومي. ويوصف "التحكيكية" (Deconstruction) إحدى التجليات الهامة لما يوسم بـ "ما بعد الحداثة" (Post-modernism) أو "ما بعد البنيوية" (Post-Structuralism). إن لم تكن مرادفاً كاملاً لهذه الـ "ما بعد" في العقلان، الفلسفي والنقدي،



فقد يكون من غير المتيسر استيعام مسألة علاقتها بالمعنى بعيداً عن فهم الشرط "ما بعد الحداثي" على هذا الصعيد. وعلى الرغم من صعوبة تفصيل ذلك في مثل هذا المقام، فقد يكون من المتاح فهم توجهها العام بوصفه ردة على حداثة "عصر الأنوار" ومحاورها الرئيسية؛ أي: سيادة الذات والعقل والعلم، والإيمان بتقدم المجتمع والطبيعة، وتعزيز شمولية الرؤية والتفسير. كما يمكن فهم هذا التوجه في جانب آخر منه يؤكد الجانب الأشار إليه ويتكامل معه، هو تعميق بعض معطيات حقبة الفئان الحداثي الجمالي في مطلع القرن العشرين وأبرزها: تكريس حق الاختلاف، والازمات الفردية، والرؤية التجزئية للعالم والإنسان، وما شابه. وعلى الرغم من المساحة المهمة التي تحتلها الاهتمامات اللغوية في

المرآة المتحركة

مدح نظرية نقدية عربية

تأليف

د. عبد العزيز هودة

يعرف منهما قراءاً.

٢. تجمع قوى الهدم وتبنيهما:

غيب مراكز الإحالة المعرفية.. انتشار المعنى.. لا نهائية الدلالة.. "اللبس الحر للدوال" الاختلاف والإرجاء "كل قراءة هي إسالة قراءة، وكل تفسير هو إسالة تفسير All readings are misreadings and all interpretations are misinterpretations... إلخ.. إلخ.

لقد جُمعت المخولات التفكيكية، المتكورة وسواها، نظرياً وإجرائياً كل قوى الهدم المتوافرة في الفلسفة والنقد الغربيين الحديثين، في سمي مجموع ليس إلى رفض الماني المركزية وإنتاج مبادئ بديلة تواجه تلك الماني الموصومة بالهيمنة الميتافيزيقية، بل إلى رفض كل معنى بوصفه.. في النهاية تجلٍ آخر لهذه المهمة وتسليماً جديداً بولويات اشتغالها وتأهوها:

١. عدمية "نبشة" برفضها الثوابت الميتافيزيقية بأنواعها، ورفض كل أشكال الإحالة إليها، ورفض التراتبية القارئة في الشائيات الضمنية، وبخاصة، أسبقية السبب للنتيجة، ورفض مركزية الذات والهوية والحقيقة العلمية والتجريبية في المبرهين: الفهموي والتدويري.

ب. تدويرية "هايدجر" ودعوها إلى هدم التقاليد كافة للوصول إلى "الكنينة" الأصلية التي تصبها هذه التقاليد.

ج. الرفض "الفرويدية" للرؤية التراتبية المركزية والشائيات في الشائيات "د علم نصية من طراز: المليم والمريض والموسي والشاذ وسواهما.

د. فكرة "خرافة القصيدة" التي أطلقها الناقد الأمريكي كينيث بروكس Cleanth Brooks، منذ العام ١٩٥٤م في حضاء الرؤية النقدية ومقلاتها لما يُعرف بـ"النقد الجديد".

هـ. الاختلاف في مفهومه الموسيقي



إليها عام ١٩٦٦م، على رفض ما تسميه "ميتافيزيقيا الحضور" metaphysic of presence، التي تتجلى في الإحالة إلى مركز centre ثابت خارج النص وخارج اللغة ويثبث صحة المعنى، دون أن يكون، هو نفسه، قابلاً للمراجعة أو المسألة أو الطعن في صحته، بغض النظر عن خصائص الفكر الذي يُحيل إليه، مثالياً كان هذا الفكر أو مابداً، والذي يتجسد بمفاهيم من طراز: "الله" أو "الهوية" أو "المادة" أو ما شابه.

لقد بقي الفكر الغربي.. كما ترى التفكيكية، مرتبناً لـ "ميتافيزيقيا الحضور" منذ "أفلاطون" حتى مرحلته الراهنة، ومن أبرز تجليات هذا الارتباك توكيده "الشائيات الضمنية" ودأبه على منح طرفها الأول الامتياز والتفوق على طرفها الثاني: الحضور والغياب، العقل والمعاملة، الرجل والمرأة، الذات والآخر، الكلام والكتابة... إلخ. ومن ثم فقد كان عليها طيلة السنوات اللاحقة تأسيس "ديريدا" أن تعمل على تقويض الخطاب الفلسفي والنقدي الغربي عبر تعويض مفهوم المركز الثابت للإحالة المعرفية، وتقويض العلاقة التراتبية للسلم بها في الشائيات الضمنية. وإذا ما كانت التفكيكية قد انتقلت من رفض صريح لقصور "النيوية" وأنظمتها في تحقيق المعنى، وهو ما أوجزته ملاحظة رولان بيارت Roland Barthes (١٩٦٦).

(١٩٨٠) البنيوي السابق، والرلد على يد بنيوية منذ أواخر الستينيات، حول اختصار النموذج البنيوي لأحداث العالم في حبة فاصولياء، فإن ما سمت إليه "التفكيكية" وما يتبدى لنا الآن حصيلة ونتيجة لسميها هذا في حقول المعرفة والإبداع كافة، لم يكن صيغة جديدة من اختزال المعنى كالمئة في توكيد انتشاره إلى ما لا نهاية ورفضه لكل استقراء فحسب، بل تغييب المعنى وتبديده، بإحالة إلى تناثر وانتشار لا

طلما كان حضوراً بكونها "عدمية كاملة" وذلك في طرحتها لبديل "الإنسان المتفوق" (المسوتر) عوضاً من القيم الميتافيزيقية التي ناهىها، والتي جسدتها مناهضتها في مقولته "موت الإله"، هذه العدمية الكاملة قد شكّلت.. لاحقاً.. "الحاصنة، أو الرحم الأيديولوجي للنازية العرقية.

ولأنها: أن "هايدجر"، وهو الفيلسوف الأكثر تأثيراً في "التفكيكية"، كان عضواً فاعلاً وممتداً بعضويته في الحزب النازي.

ولذلك، وهو ما يعتاج إلى بحث معمق لحالاته والوقوف بدقة على حيثياته وتجلياته، أن تفكيكية "ديريدا" كما يذهب بعض الدارسين، تدبّر بمنهجها ومسلاتها لتفسير التوراتي اليهودي، وأن كل ما هقلته هو نقلها للممارسات التأويلية للخصوص اليهودية المقدسة وتعليقها على الخطاب الفلسفي، وبذلك يكون "ديريدا" في نقده للميتافيزيقيا الغربية، وهو مطلق وأساس فكره التفكيكي، قد أرسى دعائم طلائع ما وراثة لاوهيته أكثر خطراً.

تأسيساً على ما تقدم كله، أو على الرغم مما تقدم كله، فما نأمله ونسعى إليه هو الحوار المنفتح والمعمق مع الامتزازات التفكيكية وشرطها، مبعداً عن الصبغ الاستهلاكية المنيرة بهذا المشروع الفكري الغربي الجديد أو سواء، التي لم تقل منذ الموجة الوجودية الوافدة في الخمسينيات حتى الموجات "بعد ما بعد الحداثة"، بعد انحسار "التفكيكية" وخفوت برقيها سوى الحماصة لكل جديد والتشديد بكل ما تقادم به العهد، وكان الفكر الإنساني يمشي على هفالية سبالة تنفياً للجهود والإلقاء المتلاحقين لكل منجزات الماضي، عوضاً من هفالية الحوار والإضافة والتراكم، بل كان العقل الغربي محكوم بفعل العقم الأبدي وانتظار ما يجود به الغرب من مناهج واختراعات في حقول الفكر والمعاد، من جهة أخرى فإن حواراً منتجا مع "التفكيكية" أو سواها لا بد أن يتأى بنا عن منطق الانزلال والتفوق خلف معاهم متطرفة للذات والتراث والأصالة وأسوارها المنيمة، التي تقضي نفسها خارج التاريخ وحركته الدائم، فتعد كل وأشد مُثَمِّناً لأغماً بدمويته وتامرعه على حصانتها القومية والوطنية.

في التفكيكية ونقده.

١. سياقات معارضته:

تنضف الموضوعية الفتحاح لـ "التفكيكية" منذ تأسيس "ديريدا" في محاضراته المشار

(نسبة إلى العالم اللغوي السويسري "فرديناند دي سوسير" Ferdinand de Saussure) بوصفه المنتج الوحيد للمعنى، أي اختلاف الكلمات (العلامات) شكلاً وصوتاً وتركيباً، في غياب أية خاصية ذاتية لأية علامة في امتلاك المعنى.

٢. تهديد الشروع التفكيكي في تهديد معناها:

كل ذلك وسواء منطوقاً إلى نهاياته "الميلودرامية" ذات الهاجس الدائب في نفى كل حقيقة، قد ساهم في تراجع مواقع "التفكيكية" في بلدي النشأة نفسيهما (فرنسا، وأمريكا)، يقض النظر عن آثارها غير المباشرة، ويدرجات متفاوتة، في الخطاب النقدي المعاصر على اختلاف تلاوته؛ ذلك أن العملية المصممة في سياق الممارسة الإنسانية أو الثقافية لأي بنية بشرية مرهونة دائماً بشروطها الخاص العابر لا بد، ما دام البحث من الفضل المؤثر يشكل المعنى الأبرز للوجود الإنساني عبر التاريخ. هذ التفكيكية كما يُلاحظ في غير قليل من المفكرين والنقاد الغربيين (M.h.Abrams, Walter D. Wyne, jackson, Gerard Graf, Erk Donald Hirsch) التي فُوتت في رفضها لكل قصيدة في النص نموذج التوصليل نفسه، الذي لا يمكن لأي تفسير أن يصح بمزمل عنه، قد فُوتت معه مسوغ وجودها بوصفها وجهاً ما للتفسير، مهما تفتلت من الاعتراف بذلك.

هذا، ولا يفتر من الأمر شيئاً فيما يتصل برفض القصيدة، إقراراً بعض دعاة التفكير، وانصاراً لنظرية "التلقي" Theory of Response وجود "أحق التلقيعات" مشتركة لدى القراء في انتمائهم إلى مجموعات تفسير واحدة؛ تاريخية.. جغرافية.. اجتماعية، ثقافية.. عرقية.. جنسية... إلخ، تشارك في مشاربها وتوجهاتها، ومن ثم تتحقق لديها في قراءة النص تلك الرؤية المشتركة؛ ذلك أن إقرار وجود مثل هذه التوقعات لدى هذه المجموعات، لا يعمو. "تدقيقاً لتلقيات" قليل الأهمية للتخفيف من وطأة الرؤية الدمية الفجة في "تفني القصيدة"، يجتزم بعض النظرين الحريصين على إنقاذ "التفكيكية"، أو نظرية التلقي" من مواجهة مصيرها الحتمي؛ إذ إن القول بالتوقعات المشتركة لمجموعات معينة من القراء لا ينفني وجود عدداً لا نهائياً من هذه المجموعات تبعاً للتباين التاريخي.. الجغرافي.. الاجتماعي.. الثقافي..

العربي.. الجنسي... إلخ، على نحو يُحيلنا مرة أخرى إلى مقولات "تفني القصيدة" ولانهاية الدلالة وكل قراءة هي إساءة قراءة وما شابه.

إنها لمفارقة جديرة بالتأمل والمراجعة فعلاً، تجسدها "التفكيكية" ونظرية "التلقي" هي مقولاتها المتطرفة من طراز مقولة "موت المؤلف" Death of Author التي أطلقتها "بارت" عام ١٩٦٨م، ومن ثم إقرار دور القارئ بوصفه كاتباً للنص الذي يقرأ وليس مكتشفاً لمعانيه فحسبه، وذلك إذ تستلبي، بيساطة، حق مبدع النص في نفسه، كي تُطوَّيه، بيساطة أيضاً، لمن لا حق له فيه، أو على الأقل لن ليس سوى ضيف عليه، في أحسن الأحوال!!!

لكن، يبدو أنه علينا أن نمتدرك القول حتى فيما يتصل بحق القارئ هذا، يقول لاحق نص على أنه حق مجزؤه أيضاً من جهة التقاط الدلالة وتثبيتها؛ فطلى هذا القول أن يُدرك سلفاً أن الدلالة التي استطاع أخيراً الوصول إليها في اشتغاله النص الذي غدا ملكاً شريعياً له، ليست سوى دلالة تتقي نفسها بنفسها منذ لحظة تحققها لديه؛ إذ لن يكون أمامها منذ تلك اللحظة سوى انتظار قراءة لاحقة أخرى تلمحها ولا ترى فيها سوى إساءة قراءة، وفقاً لقوله القلب الأمريكي "التفكيكي" "بول دي مان" Paul de Man: كل قراءة هي إساءة قراءة، وكل تفسير هو إساءة تفسير

حتى التناص Intertextuality ذو الجذر الباخثيني (نسبة إلى الجمالي الروسي الشهير ميخائيل باختين) تحول هو الآخر في المنظور التفكيكي إلى صيغة مسرفة تجعل من العلاقة التناصية حالة انفجار مجنون لا يعرف قراراً للمعاني والنصوص: "كل نص هو بيننص، وكل قصيدة هي بينقصيدة". ووفقاً لهذه المقولة لكل كلمة هي أي نص هي سلسلة من متاعيه من المعاني تساوي عدد مرات الاستخدام السابق لاستخدامها في النص الذي بين أيدينا، وهو ما يجعل محاولة الإمساك بمعنى كلمة ما هي أي نص تقاربه عملية عبثية بنير طائل؛ فكمية التناص في نص ما، وفقاً للقانون الحسابي الطريف الذي وضعه أحد أبرز دارسي "التفكيكية": Vincent B. Leitch "إنسان ليتش" في كتابه "التفكيك التفكيكي" تساوي عدد كلمات هذا النص مضروبة في عدد لترات السابقة لاستخدام كل كلمة منها عبر التاريخ السابق لإنجازها!!!

كثيرة هي الشواهد التي يمكن الوقوف

عليها في تأكيد عبثية المعنى في المنظور التفكيكي، إلى الحد الذي دفع ببعض أقطاب التفكيكية إلى التنبه إلى خطورة هذا المسار السبلي في مقاربة النصوص، بل وربما إلى ما يمكن عده حنباً ضمنياً إلى المعنى الذي كانت تكفه القراءات التقليدية لأعمال الأدبية. وإلا فما معنى القول التالي لـ "جيفري هارتمان" Geoffrey Hartman وهو أحد أقطاب مدرسة "يال" Yale الأربعة (المدرسة التفكيكية التي جمعت أقطاب التفكيك الأمريكي الأوائل) في مقدمة كتابه "التعليل النفسي وسؤال النص" (١٩٧٨م):

"إن أهم إنجازات النقد القديم أنه يحسي فنيا شموراً بالنظام، إن الجهود الضخم الذي يبذله ذلك النقد لفرض النظام والعلامة... حتى لو أدى إلى التكني... يبقى جهداً بطولياً".

لنفعالية العلامة، واستعادة معنوي المعنى (تركيباً).

ربما يقع لنا القول أخيراً: إن مهمة "العلامة" هي تحقيق المعنى وتمييزه، سواء اعتمدت "الاختلاف" Difference بالمفهوم "السوسيري"، أو لم تتمده، كما تموت أن تغفل القراءة النقدية منقطعة الصلة بالمتاهات اللسانية بأنواعها. أما مفهوم الاختلاف التفكيكي Difference الذي اشتقه "ديريدا" عام ١٩٧٦م، يجعله الحرف B الذي لا يُكفّل بدلالة للحرف في المصطلح الإنكليزي، والذي عني به "الاختلاف والتأجيل"؛ أي تأجيل المعنى بإحالة إلى معنى يُؤجل هو الآخر بإحالة إلى سواء... إلخ، فهو ينتج علامة لا تقبل التحديد، ولا الإحالة الحقيقية، ولا الاستقرار. فهل يكون علينا في مثل هذه الحالة أن نعتقل لها بمصطلح "العلامة" في قاموسنا التداولي؟ أو أنها يفقدانها كل إمكانية لاستقرار دلالتها تكون قد هُتت مسوغ علامتها نفسها، فاستعقت بذلك توصيف "جون إيفين" المناهض الكبير للتفكيكية في مؤلفه الشهير: "ضد التفكيكية" 'Against Deconstruction' (١٩٨٩م): إنها لا تحقق سوى صفر الدلالة!

صفر الدلالة... قد تكون هذه هي حصيلة الجهد التفكيكي في مقاربة الإبداع الإنساني عوضاً من الغاية التي تتوخاها كل مقاربة نقدية من كان النقد وكان تاريخه في العالم، وهي: تفسير النص وتفتح مغالبته وكشف جملة منظوماته الجمالية والمعرفية.

* كاتب من سوريا





المرشد

المشرط

هناك كتب تستفز قارئها من أول فقرة فيها، تجعله يعقد النية على الاستمرار في مغامرة تتبع الأحرف والكلمات فيها، وتقضي الأفكار، وسبر أغوار الشخص، والتطلع بعمق إلى آلية حراكهم داخل العمل الإبداعي، حتى نقطة الوصول إلى منتهى الخاتمة دون أن تشعر بالملل أو الرغبة في حجب هذا الكتاب عن عينيك إلى أن تنهي كل صفحاته.. وإذا وصل الكاتب، خاصة في العمل الروائي إلى هذه المرحلة، ففي ذلك شهادة له بنجاح منتجه الإبداعي، حتى ولو كانت هناك مساحة من الاختلاف على الموضوع، وكيفية معالجته ذهنياً.

هذا البوح أمر عليه بعد قراءتي لرواية الكاتب والناقد التونسي كمال الرياحي، الذي أعطاها عنواناً رئيسياً هو "المشرط"، ثم يبدل هذا العنوان بخط آخر حاد، ولكن أقل بروزاً، وكأنه إشارة توضيحية هي (من سيرة خديجة وأحزانها)، وهذه لم تأت عبثاً، إذ أنها تحمل رسالة تذكيرية إلى قرائه التونسيين أولاً، ولفت نظرهم إلى القصيدة العالية في اختيار العنوان بفسقه، حيث أنه يرتبط بالدلالات الشعبية لكلمة "خديجة" في الشارع التونسي التي تمثل شيفرة متعارفاً عليها عند التعليق على أية إنشئ مكتملة الجمال، في دلالة على وصف إغراء محسوس فيها، وهذا بعض أسباب جعلت هذه الرواية عرضة لنقاشات طويلة في الوسط الثقافي هناك، إضافة إلى أنه قد مورس عليها نوع من التضيق وصل إلى حد التشهير بها من قبل بعض رموز المؤسسة الدينية، لكنها رغم ذلك نشرت ووزعت، غير أنها، وحالها في ذلك حال كل الكتابات في هذا المضمار الذي يتم فيه خرق لتأبؤ "المجتمع، والدين، والسياسة"، هي مهياة لأن تثار عليها الزواجر في أي وقت حتى بعد نشرها وتوزيعها.

هذه المغامرة في محاولة المزج بين التاريخ، والذاكرة الشعبية، والأسطورة، وتعليقها على مشجب الواقع المعيش في المجتمع الحديث بالكاتب، ثم الجرة في التعامل مع الغرائبي في سبيل خلق نوع مغاير من الكتابة يجعل لرواية "المشرط" مذاقاً مختلفاً، ونكهة أخرى، وتوقيعاً مغايراً يحمل في بوتقة التجريب قصصية ووعياً وجديعة تعطي للرواية أكثر من قراءة، كما أنها تحمل مضامينها رسائل، وإشارات تتشابه مع وعي المثقفي، وتحاول أن تزيد من مساحة السؤال، والحوار حوله.

العنوان بحد ذاته يحتاج إلى قراءة، كما أن تضمين أخبار الصحف من جريمة تتكرر، هو تسلسل ذكي لكشف مسوغ العنوان الذي تلفت حوله في بعض جوانبها الروائية، حيث أن المشرط كان يطال أجساد النساء في حادثة متكررة، وفي موقع واحد من أجساد هؤلاء النساء، فتثور الصحافة على ذلك، وينتفض المجتمع من هذه القضية التي تخدش الحياء العام، ولكن من هو فاعل كل هذا؟ وكيف يجرى على هذه العملة؟ وما المضامين التي يقصدها الروائي من الفعل والفاعل والمفعول به؟ ولماذا كل هذه الجرة حول موضوع عابر لأي قضية تطرحها الصحافة ثم تهولها؟

إن كمال الرياحي هنا لا يدخل شخصية ابن خلدون عبثاً في هذا السياق، وهو عالم الاجتماع صاحب المقدمة، وابن المجتمع بكل تفاصيله.. نقطة خدش حياء المجتمع، بالتراشق مع شخصية ابن خلدون هي عزف ذكي لوصف حالة من الاحتجاج دون مرسوم سياسي، ولا ضجيج تنظيري، والرواية بحاجة إلى قراءة وتحليل عمق لرموزها، ولكنها لعمق دلالاتها تقراً، وفي الوقت ذاته هناك من سيؤجلها، ويهاجمها، على اعتبار أنه حارس على قيم المجتمع والموثوق الذي تعري رواية المشرط بجراتها بعض فضائله!!

الشعر... هذا المحتقن به أبدا

"خلق نمالك عند الباب يا أبتى x x
وادخل إلى ملكوت الشعر محتفلاً" (١)

بهذا البيت يفتح محمد الغزّي قصيدته التي صدر بها مجموعته الأولى: "كتاب الماء كتاب الجمر". وهذا البيت يكتسب أهميته من كونه يقطع مع المتداول والسائد والمطروق. يقول: "وادخل إلى ملكوت الشعر محتفلاً" فهو بذلك يجعل للشعر محراباً، الدّاخل إليه كالمدّاخل إلى ملكوت الله تماماً، عليه أن يتطهر ويخلع نعليه ويكون في زمرة الأصفياء والخلّص الأنقياء. ولو أنه قال: "وادخل إلى ملكوت الله" فما كان سيضيف جديداً، ولعلّ كلامه عادياً مالوفاً لا يختلف عما سبقه في متن الشعر القديم كله. فكلّمة واحدة، حلّت محلّ كلمة أخرى ("الشعر" محلّ "الله") جعلت النص مفتوحاً على آفاق جديدة، أكثر رحابة وأبعد مدى، وأضفت عليه روحاً آخر مختلفاً.

ثم إنه جعل الممارسة الشعرية طقساً احتفالياً (قوله: "محتفلاً") فالشعر عند الغزّي لم يعد ذلك الضرب المألوف من القول، بل إنه استحال إلى ممارسة مقدّسة، وفعل يفيض بكل ما هو ابتشاء وفرح. وهنا قطع آخر مع السائد من الآراء والمفاهيم التي تعتبر الشعر تقييماً لا يخطر فيه إلا رهط من "الجائزين"، ولا يحفل به إلا لفيف من "الخواة" الذين لا يُمتدّ بهم. وهو، زيادة على ذلك، يشترط في الداخل إلى محراب الشعر - محراب الأنقياء - أن يكون من الصّفوة والخلّص الأنقياء. يقول:

"قد اصطفيت لحفل الله انت فحلّ
ماذا وقوفك هي اعتابه وجلا" (٢)

وهنا يبلغ الاحتفاء بالشعر أقصاه. فهو "حفل الله" الذي ما بعده حفل، وهو العرس الذي لا يقشاه إلا كلّ ذي قلب سليم. وهو ذلك المين الصافي الذي تنقل فيه الروح معاً علق بها من أدران، حتى تستعيد صفاءها وألقها وتوهجها:

الشعر، الشاعر، الحياة: قراء في تجربة محمد الغزّي الشعرية

محمّد العيّاري *

كيف ينظر محمد الغزّي للشعر؟ كيف يفهمه؟ كيف يعرّفه؟ كيف يعرّف الشاعر؟ كيف يعرّف الحياة؟ أدرك منذ البدء أنّ الإجابة عن مثل هذه الأسئلة ليس بالأمر الهين أو اليسير. فهي أسئلة حارقة، مربكة، محفوفة بالتعقّد والأحاييل. غير

أنّي، وأذا أصيد
أنتظر هي مدوّنة
الغزّي الشعرية،
تسراى لي أنّ
بعض نصوص
الشاعر تؤلّف في
ما بينها نظرة
للشعر، وأنها هي
الشاعر، وموقفاً
من الحياة ومن
الموت أيضاً. وهذه
القراءة - على
قصرها - تطمح
إلى الكشف عن
بعض تلك الآراء
والرؤى والمواقف،
رغم عسر المهمة
ووعورة الشبهيل.

كثير هذا القليل
الذي أخذت

والحياة... فأي وجه للفرابة، والحالة تلك، أن تكون الشمس واحدة من ضيفاته؟

ثم، ألا يحق لنا بعد ذلك أن نقول: "إن منزلاً بلا شعر، لا تدخله الشمس؟"

غير أننا، ونحن نقلب البصر في هذا النص المتخف بالدلالات، سرعان ما نتفتح أمامنا منافذ للتأويل أخرى. فإذا علمنا أن من الأمم من اتخذت الشمس إلهاً تعبد، وتقدم إليه النذر والقرابين، وإذا علمنا أن الشمس هي النور، وأن النور عند المتصوفة هو الحق، أفلا يمكن بعد ذلك كله أن نحب لهذا المعبود الملوحي كيف يرتضي لنفسه أن يعلل لنا جثا في حجرة كأن ترابيها زائل ينشد عنده الراحة والأمان ويهفي بوجه أقباسه يديه الباردين؟

كيف تتقلب كل الموزين، وتغرم القوانين، فيتحول المعبود المقدس ضيفاً، ويصبح العبد اللبش ضيفاً يتجأ إليه ويلاذ بهما، وكلنا يعلم فضل المضيف على الضيف.

فهل يحق لنا بعد ذلك أن نقول: "إن منزلاً بلا شعر، لا تدخله الشمس؟"

كذلك هو عالم الغزي الشعري: صدمة تسلمك إلى صدمة، ودهشة لا تفضي إلا إلى أخرى!!
الشاعر الزراعي؟

من عمق البحر يأتي، يسوق أمامه المجرات نحو مداراتها، يسوق الكواكب نحو مطالعها، ويبحث براحته غيمة حتى تلحق بالقطيع... يهش بعصاه على نجمة، حتى إذا اطمأن إلى أن كل عنصر من هذه العناصر المذكورة وصل إلى مكانه المحدد، وازين الليل بنجومه وكواكبه، عاد إلى البحر ثانية، واختفى في ازدهاق المياه:

كان من ثبح البحر يأتي

يسوق المجرات نحو مداراتها

والكواكب نحو مطالعها

ويبحث براحته غيمة

ويهش على نجمة بعصاه

الشمس التي كانت مصدر الضوء وموئل الدفء والحرارة تحولت في قصيدة المومضة إلى قصة شريفة

فهل أن الشاعر هنا، يريد أن يخبرنا بأن الدنيا أصبحت غير الدنيا وبأن نواميس الحياة وقوانينها قد تغيرت وأصبحت ضبابها لا يفضي إلا إلى ضباب؟

هل هو الإعلان عن موت الشمس بما هي دلالة على النور والحق والخير؟

أم هو الإعلان عن أن شمسنا، نحن العرب، قد غدت مظفاً، وأن آمالنا كلها غريت ولم يعد ثمة ما يرتجى؟

ربما كان في هذا النص الوجيز ما يدل على ذلك كله. غير أن المسكون بنار التأويل وقوس التفكير، لا يمكن أن يقنع بهذا الشرح الظاهري أبداً. بل إنه يجتهد في تتبع المسارب التي تتكشف له من خلال معاشرته للنص، وإدامة النظر في مدلولاته ومعانيه.

لعل أول ما يلتفت النظر في هذه القصيدة المومضة، قول الشاعر: "دخلت حجرتنا"، فضمير المتكلم الجمع هنا، ينبئنا بأن الشمس اختارت أن تلوذ بحجرة الشاعر دون سواها من الحجرات الأخرى. فهي لم تلجأ مثلاً إلى حجرة صيرفي، أو أمير، أو جترال، أو بقال، بل إنها فضلت أن تلوذ بهذه الحجرة دون غيرها لعلها المسبق بأن لدفعه، ولا أمان، ولا سكينه إلا داخل حجرة الشاعر.

أولم يكن الشاعر أبداً صديقاً للشمس، صديقاً للنور صديقاً للدفء

"يا أيها المحتفي بالقول خذ بيدي لتفصل الروح في وجدني واغتمسلاً" (٣)

ويتمادى الشاعر في احتفائه بالقول، (والقول عند الشاعر هو الشعر)، حتى يجعله أداة لدره الموت:

"نحن أسلافنا الأوتون وآخر أحفادنا نحن"

مُزلاً، ندراً الموت بالقول" (٤)

حُجرة بلا شعر، لا تدخلها الشمس شمس مظفة تلطم من خلال النهم، ولكن، حال طلوعها يدهمها المطر فتعني بليلة تبث لها عن ملاذ، وإذا تجد حجرة الشاعر مشرعة، فإنها تهرع إليها، ثم تتخذ لها مضعداً بجوار المدفأة، وتنام:

"هي ذي شمس الشتاء المظفأة"

دخلت حجرتنا مقرورة

ثم نامت بجوار المدفأة" (٥)

في كلمات قليلة قليلة، يرحل بنا محمد الغزي إلى الأفاقي... يرحل بنا أبعد مما يحكم الواقع من قوانين وأساق... إنه يبيد صياغة العالم من جديد... عالم مختلف، متفرد، عجائبي، متصل من كل منظومة عقلانية تحكم واقعنا المعيش...

فالشمس التي كانت مصدر الضوء وموئل الدفء والحرارة، الشمس التي كانت ملاذاً لكل غريب، تحولت في هذه القصيدة-المومضة إلى قصة شريفة بليلة تبث لها عن ركن تحتمي به، وتقتع بمدفأة لا دفعه فيها.

ومنذ الوهلة الأولى، يستيقظ فينا السؤال حارفاً ومقطاً: هل هو الإعلان عن إفلاس هذا الزمن الذي نعيش؟ والإعلان عن خيبة رجائنا فيه؟

إن زماً تتحول فيه الشمس (بكل مدلولاتها) إلى لقطعة مطرودة، لا تجد لها ركناً تحتمي به، فهو زمن المفارقات والغربة القصوى. إنه زمن لا يبعث إلا على الانقياض.



هَذَا أَزَيْنَ اللَّيْلَ مِنْ حَوْلِهِ

فَتَحَ الْبَحْرَ ثَانِيَةً

وَمَضَى فِي أَرْزَاقِ الْمَيَاءِ (٦)

القصيدة هنا لا تخبرنا عن هذا الذي ينبسج من البحر في هيئة راع يقود قطيعه إلى مأمته: من يكون؟

نلوذ بعموان القصيدة، فلا يسمفنا هو الآخر، فالقصيدة عنوانها "الليل"، وللوهلة الأولى يتأكد لدينا أن هذا العنوان خداع ذو أحابيل وفخاخ إذ المتحدث عنه في هذا النص، لا يمكن أن يكون الليل على الإطلاق، ودليلنا في ذلك قول الشاعر: "هَذَا أَزَيْنَ اللَّيْلَ مِنْ حَوْلِهِ" فالضمير المتصل المذكور الغائب في قوله "حوله" لا يعود بهال على الليل، وإنما يعود على فاعل آخر لم تكشف القصيدة عن ماهيته، ويستيقظ ههنا السؤال حارقاً ومفضاً: من هذا الخارج من أعماق البحر يسوق قطيعاً مؤلفاً من مجرات وكواكب وفيهم ونجوم؟

ويظل النص محافظاً على أسرارها، لا يبيح بها وإنما يسلمنا إلى نار

التأويل وجههم استقراء المستغلق، فنرجح أن الليل هنا، ليس إلا فضاء زمنياً تقع فيه الأحداث، أما الذي يقوم بالفعل فغائث معتم لا تذكره القصيدة ولا تسميه.

ومهما يكن من أمر، وأياً كان هذا المتحدث عنه: نبيّاً، أو راعياً، أو هناعاً، فإن هذه القصيدة تأسرنا بغرابة المناخ الذي تتحرك فيه: كواكب ومجرات ونجوم وغيوم تتحول كلها إلى قطعان يقودها كائن غائم ويهش عليها بعضاً. ولما كانت الرعية دائماً على دين راعيها، تأتمر بأمره وتنتهي بنواهيها، حق لنا

يقول الشاعر:

"هَذَا أَزَيْنَ اللَّيْلَ مِنْ حَوْلِهِ

فَتَحَ الْبَحْرَ ثَانِيَةً

وَمَضَى فِي أَرْزَاقِ الْمَيَاءِ"

في هذا المقطع يطالعنا هذا الراعي رحالة، جواب آفاق لا يرتاح حتى وإن أرخى الليل سدوله، وهذات الحركة. فالليل الذي كان أبداً لباساً للمجهدين، الكادحين، المتعبين، يمودون فيه إلى بيوتهم ليصهوا نصيباً من الراحة بعد عناء النهار. والليل الذي ينصرف فيه كل ذي أرض إلى أرضه يحرقها أنى شاء، ثم يتهاوى إلى جوارها مستترفاً في نوم عميق، هذا الليل يتحول عند صاحبنا إلى بداية لرحلة جديدة، وسفر بلا ضفاف. فهو، ما إن يَزَيْنَ اللَّيْلَ مِنْ حَوْلِهِ، حتى يفتح البحر ثانية، ثم يمضي في أَرْزَاقِ الْمَيَاءِ. إنها الحركة التؤوب، والهجرة التي لا تؤولي إلا إلى هجرات أخرى بلا سواحل أو شطآن.

ومرة أخرى، نجد أنفسنا مدفوعين إلى المجازفة، فنرجح، دون جزم أو يقين، أن هذا الراعي الخارق ليس سوى الشاعر نفسه.

ليس الشعر في جوهره ارتحالا وهجرة ومكابدة؟

الم يكن الشاعر أبداً "على قلق كأنّ الرّيح تحته"، لا تعرف روحه هدوء، ولا تستقر حاله على قرار؟

إن هذه التصوص نظل في رأينا نموذجاً للكتابة المفتوحة التي لا تحثني بقارئها بقدر ما تحثني بذاتها، إنها تقول ما تريد هي أن تقول لا ما ينتظر منها القارئ أن تقول. بل إنها تمضي في مفارقتها نحو خلق عالمها البكر، بعيداً عما اصطلاح عليه الناس، وما اتفق عليه الجمهور. وهي، إذ تخوض مفارقتها تلك، فإنها لا تسقط في التعمية أو الإنغاز، أو الغموض المطبق الذي لا حاجة للشعر به.

ان زمناً تتحول فيه الشمس بكل مدلولاتها إلى لقيطة مطرودة فهو زمن المفاركات

أن نساءل: من أي سلالة ينحدر هذا الراعي؟ هذا الذي طوّع المجرات والكواكب والنجوم (وكلها عناصر علوية بعيدة لا تقع في دائرة اللمس أو التحكم) وجعلها خاضعة لإرادته، دؤارة في أفلاكه.

من هذا المسكون بهذا الرحيل الأبدي، وهذه الهجرة الدائمة التي لا تنتهي؟

محمد الفزيع

كَالَلَيْلِ اسْتَضِيَّ بِنُجْمِي



ترني
2006

نَحْدُ الْفَرْزَى

سَكَلِيلُ الْمَاءِ



وحَتَّى، إِنْ زَيْنَ لَنَا أَحْيَانًا أَنْ
تُتَوَبَّعَ عَنْ حَبْنَا لِهَذِهِ الدُّنْيَا
الْمُنْفَاجِ، فَتُحَوَّلَ إِلَى زُفَادٍ
قُدُوعَيْنِ، مَرْمُوضَيْنِ عَنْ مِبَاهِجِهَا
وَعُيُوبَاتِهَا، فَإِنَّمَا سُرْعَانِ مَا
نُدْرِكُهُ أَنَّمَا عَاجِزُونَ عَنْ ذَلِكَ،
وَأَنْ مَا اعْتَرَانَا مِنْ شُغُورٍ، لَمْ
يَكُنْ غَيْرَ وَهْمٍ مُحَضٍّ، وَتَوْبَةٍ
كَذُوبٍ لَا جُدُوى مِنْ وَرَائِهَا وَلَا
طَائِلٍ :

"كَمْ قَلْبٌ سَاغِمُضٌ يَا أَبْتَ
الْقَلْبِ فَلَا يَصْبُو
وَأَصْدُ النَّفْسِ فَلَا تَقْوَى
لَكِنِّي حَيِّنٌ أَرَى الْأَرْضَ
وَزُخْرُفَهَا
تَحْدِلْنِي رِيحِي
وَأَقْرُبَانِي لَا الْقَوَى" (١١)

الموت... ذاك الأتراك

المعجزة

لَمَّا كَانَتِ الْحَيَاةُ الْهَبَّةَ الْإِبْهَةَ الْإِبْهَةَ الَّتِي
وُهِبَهَا الْإِنْسَانُ، فَإِنَّ الْمَوْتَ يَظُنُّ الطَّارِقَ
الْقَبِيلَ غَيْرَ الْمُحْتَقَى بِهِ أَبَدًا... وَالشَّاعِرُ،
فِي مَوَاضِعَ كَثِيرَةٍ مِنْ قَصَائِدِهِ مَوْضِعَ،
لَا يُخْفِي كَرَاهِيَتَهُ لِلْمَوْتِ لِأَنَّهُ سَيَقْطَعُ
عَلَيْهِ لَذَاتَهُ الْحَرَامَ، وَذَنْبُوهُ الْعَذَابَ :

"إِنْ يَجِئْ قَبْلَ صَبَاحِ الدَّيْلِكِ مَوْتِي
وَيَفْتَحْ بَابَ بَيْتِي

سَانَادِيهِ تَمُوتُ سَيْدِي

فَعَلَى الْأَرْضِ خُمُوءٌ لَمْ أَذُقْ أَطْيَبِيهَا

وَذَنْبُيْ جَمْعٌ لَمْ أَقْتَرِفْ أَجْمَلَهَا

فَلَا نَهَبُ الْيَوْمَ وَزَنْتُ لَعْدُ" (١٢)

الشَّاعِرُ هُنَا، يَتَرَجَّى الْمَوْتَ أَنْ يَمُوتَ
أَدْرَاجَهُ، وَيُؤَجِّلُ مَا جَاءَ مِنْ أَجَلِهِ لِيَوْمٍ
آخَرَ. وَهُوَ يَعْرِفُ أَنَّ الْمَوْتَ سَيَسْتَجِيبُ
لِرَغْبَتِهِ تِلْكَ بِمَحْضِ إِرَادَتِهِ، إِذْ لِلْمَوْتِ
أَدَابُهُ أَيْضًا. هُوَ لَنْ يَقْبِضَ إِلَيْهِ كَالثَّانِي
مَحْتَقِلًا بِالْحَيَاةِ، مُحْتَقِلًا بِلَذَائِثِهَا،
مُفْتَقِدًا بِزُخْرُفِهَا وَمِبَاهِجِهَا، فَذَلِكَ فِعْلٌ
بِاطِلٌ، حَرَامٌ :

"إِذَا جَاعَتِ الْمَوْتُ مُسْتَحْفِياً

الحياة... تلك الفاكهة
الأنثري:

لَكِنَّ الْحَيَاةَ فِي قِصَائِدِ
الْفَرْزَى تَفَاحَةٌ زَكِيَّةُ الرِّيحِ،
حُلُوةُ الْمَذَاقِ، تُعْمَلُ فِيهَا
أَسْنَانُنَا عَمِيْقًا، نَسْتَنْزِفُ
رَحِيْقَهَا، وَنَسْتَمْتِعُ بِلَذَائِثِهَا،
حَتَّى إِذَا تَهَيَّأَ لَنَا أَنَّمَا أَصْبَحْنَا
مِنْهَا كِفَايَتَنَا، عَادَتْ أَشَدُّ فَتْنَةً
وَعُيُوبَةً وَجَمَالًا، كَانَ لَمْ يَنْقُصْ
مِنْهَا شَيْءٌ... فَهِيَ تَقْطَعُ فِينَا
جُحُوبًا مِنْ جَدِيدٍ، فَتَقْبِلُ عَلَيْنَا
بِكُلِّ لَهْفَتَا وَظَمْتَا وَشِرَاهَتَا،
حَتَّى يَدْرِكُنَا الْمَوْتُ، وَلَمَّا تَرْتَوِ
النَّفْسُ مِنْ غَلَاظِهَا بَعْدَ...
يَقُولُ :

"جَلْنَا الْحَيَاةَ بِمَصَادِيَاتِ
قُلُوبِنَا

وَعَدَا سَنَمُضِي وَالْقُلُوبُ
صَوَادِي" (٧)

وَالْأَرْضُ عِنْدَ الْفَرْزَى، هِيَ أَجْمَلُ
مَا أَهْدَى آدَمَ لِلزَّيْتَةِ، حِينَ أَقْبَلَ عَلَى
تِلْكَ الشَّجَرَةِ الْحَرَامِ، فَكَانَ أَنْ أَلْقَى
بِهِ مِنْ عَلَیَاهُ جَعَلَ الْخَلْدَ إِلَى الْأَرْضِ
السَّحْبَةَ...

"مَاذَا لَوْ لَمْ يَهْمُ بِتِلْكَ الشَّجَرَةِ

مَاذَا لَوْ لَمْ يَقْتَلِفْ لِمَارِهَا

مَاذَا لَوْ لَمْ تَكُنْ خَطِيئَتُهُ

هَلْ كُنَّا سَتَرْتُ الْأَرْضَ

(...) إِنْ فَلَنَنْقُلُ :

الْجَدُّ لِلْخَطَايِينِ

مِنْ قَوْمُوا دَرَةِ الْأَرْضِ

وَصَوَّبُوا أَخْطَاءَ السَّلَالَةِ" (٨)

وَهِيَ، أَيُّ الْأَرْضِ، فَتَنْتَقِلُ الْكِبَرَى،
وَحَقْلُنَا الْبَهِيْجِ الَّذِي لَا نَسْتَطِيعُ أَنْ
نَشْفِي مِنْ تَعْلُقَاتِهِ بِهِ :

"قُلْ: الْأَرْضُ فَتَنْتَقِلُ

فَإِنْ يَتَوَقَّعُ ضَلَالَتَهَا أَهْلُنَا

فَنَحْنُ الْغَوِيَّةُ لَنْ تَقْوَى" (٩)

وَلَمَّا عَلَيْنَا أَنْ "تَتَوَقَّعُ" أَوْ تَكُونُ
زُفَادًا قُدُوعَيْنِ، وَهَذِهِ الْأَرْضُ فَتَنْتَقِلُ،

توضيح:

وهي قُصَيْدَتَانِ، وَهِيَ مَنَزِلُ صَبُوتِنَا، وَكُلُّ
مَا فِيهَا مِنْ مِبَاهِجٍ وَزُخْرُفٍ إِنَّمَا خُلِقَتْ
مِنْ أَجْلِنَا :

"مِنْ أَجْلِنَا هَذِهِ الْأَرْضُ الَّتِي دُحِيتُ

فَنَحْنُ زُخْرُفُهَا وَالْمَاءُ وَالشَّجَرُ

إِنْ يَجْتَنِبُ أَهْلُهَا الْوَأْنَ فَتَنْتَقِلُ

فَلَيْسَ يَجْتَنِبُ الْعَمَاقُ مَا

اجْتَنَبُوا" (١٠)

تِلْكَ هِيَ الْأَرْضُ/الْحَيَاةُ، أَسْرَةٌ أَبَدًا،

فَتَأْتِي لَا تَشِيْعُ النَّفْسُ مِنْهَا وَلَا تَرْتَوِي...

الحياة في قصائد الفرزى تفاحة زكية الريح حلوة المذاق نستنزف رحيقها

فها هي أرواحنا أكثت كل أجسادنا
ولم تُبقِ للموت إن جاءنا
غير هذا القليل" (١٦)
على سبيل الخاتمة:

كذلك هو الغزي، يعمد إلى
المتناقضات فيؤلف بينها، ثم ينفخ فيها
من روحه، فإذا هي خلق آخر.
وكذلك هي نصوصه، تجمع بين
صفوية اللغة، وغرابية الصورة فينشأ عن
ذلك كله عالم جديد أسر حجب مذهش
يقطع مع المتداول ويؤسس للمنشود.
إنها نصوص "تُجمع على هتك المستقر،
وتبديد هالة القداسة، وتخطي السائد
الاجتماعي والقيمي" (١٧) على حد
تعبير صلاح الدين بوجاه.

«كاتب من تونس»

يعمد الغزي إلى المتناقضات فيؤلف بينها ثم ينفخ فيها من روحه فإذا هي صورة آخر

فَلْتَلَقِ أَقْدَارُنَا ببقايا أجساد بالية...
بخرق لا ماء فيها، حتى لا يفتن الموت
منّا إلا الفئات:
"إنّ ما الذي سوف يقيّمه مؤنّنا
بعد حفل الحياة الجميل

ورآني في زرقاة الليل محتفلا
استزيد نداماي بعض الشراب
سيطرق مستحيا
ثم يخرج مرتحلا
ويغلق بابي" (١٣)

أجل، سيسحب الموت مستحيا،
ولسان حاله يهتف أن حرام أن يموت
الشعراء... باطل أن يموت الماشقون،
الواجدون، المقتنون بصهيل الشمس
وزرقاة الخريف:
"قُلْ باطل مؤنّنا..." (١٤)

أو:

"حرام على الموت اغتيال مؤنّه
اتى الأرض مفتونا وانجز وعده" (١٥)
غير أنّ راية الموت تظلّ الأعلى رغم
كل شيء. ذلك قدر النّاس جميعا،
ولكن، وحتى إن كان لا بدّ من موت،

البراش

- (١) الغزي (محمد) كتاب الماء الجهر- تونس: سراس للنشر، ص. ٢
- (٢) نفس المصدر، نفس الصفحة.
- (٣) المصدر السابق، نفس الصفحة.
- (٤) الغزي (محمد) ما أكثر ما أعطى ما أقل ما أخذت- تونس: دار أمية، ١٩٩١ ص. ٧٧
- (٥) المصدر السابق، ص. ٣٣
- (٦) المصدر السابق، ص. ٣٥
- (٧) الغزي (محمد)، كثير هذا القليل الذي أخذت- تونس: دار سراس للنشر، ١٩٩٩ ص. ٣٦
- (٨) نفس المصدر، ص. ١٢
- (٩) نفس المصدر، ص. ١٤
- (١٠) نفس المصدر، ص. ٢٢
- (١١) نفس المصدر، ص. ٩
- (١٢) الغزي (محمد) ما أكثر ما أعطى ما أقل ما أخذت- تونس: دار أمية، ١٩٩١ ص. ٧
- (١٣) الغزي (محمد)، كثير هذا القليل الذي أخذت- تونس: دار سراس للنشر، ١٩٩٩ ص. ١١
- (١٤) الغزي (محمد) ما أكثر ما أعطى ما أقل ما أخذت- تونس: دار أمية، ١٩٩١ ص. ٨٢
- (١٥) الغزي (محمد)، كثير هذا القليل الذي أخذت- تونس: دار سراس للنشر، ١٩٩٩ ص. ١١
- (١٦) الغزي (محمد)، كثير هذا القليل الذي أخذت- تونس: دار سراس للنشر، ١٩٩٩ ص. ١٥
- (١٧) بوجاه (صلاح الدين)، من مقدمة ديوان: سليل الماء لمحمد الغزي، تونس: الشركة التونسية للنشر وتثمينة فنون الرسم، ٢٠٠٤ ص. ٦



الأدب .. والفجوة العالمية

هل يتجح الأدب في تجسير فجوة الاختلاف وعدم الفهم بين الشرق والغرب؟ وهل يخلق القدرة على تفهم ظروف وخصوصية الشرق الديني والتعاطي معها؟ ثم يلقي الصورة النمطية التي كرسها الاستشراق عن مجتمعات القمع والحريم والجنس الشرقي المخدرة بالدين؟
في تصاعد حدة المناوشات العقائدية والسياسية بين العالمين تزداد محاولات الغرب لفهم الشرق خاصة بعد ١١ سبتمبر، فقد وصل التطرف الديني إلى عقر دارهم ليجبرهم على فهم من يتجرأ عليهم، مؤكداً قصور نظرتهم وسياساتهم في دعم التطرف الديني في بلدان الآخرين من أجل مصالحهم.

لهذا لا يكاد يخلو بلد أو أسبوع أوروبي من حدث يجمع المشتغلين بالأدب أو الإعلام في محاولة لتقريب وجهات النظر لقراءات ومحاضرات والبحث عن "الأخر" من خلال الآداب والفنون، وترجمات لا تصل إلا إلى شريحة من المهتمين بالتعرف على التحولات الفكرية الشرقية، وتنظيم الحوارات مع الشباب من العالمين.

والشباب الشرقي هم هدف الحوار لأنهم قادة المستقبل، وهم أكثر لينة فقد تحرروا من "أوهام القوة" التي وسعت الأجيال السابقة" كما يعتقد ويراهن عليه الغرب.

وبينما تتهاوى جسور الفهم الديني بين الشرق والغرب في مفلة التطرف الديني بينهما، يمتد قليل غيرها من محاولات النخب الليبرالية للتواصل ممن يؤمن بضرورة الحوار بين الثقافات، فكثر "دكاكين" البحوث والدراسات والنشر والترجمة وإنهال عليها الدهم الغربي.

ورغم أن الصراع بين الشرق والغرب بدأ من أجل مناهضة التمييز والهيمنة والانحياز السياسي، فبر أنه انتهى إلى صراع من أجل "الاعتراف" الديني تحديداً.

وأهمية "الاعتراف" أنه أساس لاحترام الذات أو الخصوصية، وتلك هي الإشكالية، فالذات الشرقية ترتبط بالدين المقدس، والتفسير والتأويل لتأكيداتها يعتمد على الدين الذي سيطر عليه فكر سلفي، يقابلها غرب تحرر من سطوة "المقدس" منذ نادت الثورة الفرنسية بشق آخر إمبراطور بأسماء آخر قسيس. ولهذا يتلعب الهوية بين العالمين كل المحاولات من أجل "حوار الطرشان"، وتقل المحاولات لمعرفة الآخر من خلال الآداب طريق سليم ولكنه طويل جداً.

ورغبة الغرب في معرفة الشرق كضر أدب وفن غير خالصة ولا ذائبة من الإيمان بقدرة الإبداع، وإنما هي محاولة لإحداث تمازج ثقافي، والتحول من التعلم، الذي وسم علاقة الشرق بالغرب، إلى الالتحام به والهيمنة على مقدراته وأذابة خصوصيته. ويجابه الشرق تلك الرغبة ووسائلها بتبني نظرية "المؤامرة والغزو الثقافي والعولمة". ولهذا لم تتجح محاولات دعم ثورة ليبرالية

شرقية في خلق التمازج بين العالمين، لأنها اعتمدت دائماً على ضرورة تغيير الشرق وحده، وبلا أي مسؤولية غربية لتغيير سياساته وفكره ونظراته.

ليلى الأطرش *

إن عدم المبالاة الغربية في فهم الشرق وخصوصيته هو ما أفشل جهوداً شرعية للتقارب والرد على الاستشراق. واتساع الهوية تأكيد على أن محاولات من عاشوا في الغرب أو كتبوا بلغته لتقريب الحضارات، كأمين الريحاني وجبران خليل جبران وإدوارد سعيد ومحمد أركون وشارل عيساوي وأبرت حوراني وهشام شرابي وسلمى الخضراء الجيوسي وفاطمة المرينسي وعشرات الأسماء الأخرى، لم تمر إلا نورا يسيراً، وأن تلك الجهود تهاوت في الأزمات المتلاحقة بين الغربي والشرقي. فالدراسات العلمية والنقدية من الإسلام تمر في الغرب دون أن يشعر بها أحد، لا صناع القرار ولا العامة، بينما تنتج الكتب التي تسمي للإسلام وتنتشر كالنار في الهشيم، ويقابل ذلك نجاح فائق للكتب التي تعتمد التبرير والتجويل للشرق في محيطه وبين أبنائه دون تأثير على الغرب بعد.

هي أزمة الفهم والتواصل والأفكار المسبقة والصورة النمطية، وحلها جهوداً حثيثة ورغبة حقيقية للتعرف إلى الشرق ونسائه وفنونه دون فكر مسبق، ومحاورة الرأي العام هناك إلى جانب مؤشرات ونشوات النخب والترجمات.

بعد ذلك، في أن نتيجة الانتخابات رغم الإقبال، جاءت مخيبة للآمال بعد أن ترك ما يقرب من سبعين في المائة ممن أدلوا بأصواتهم أوراق التصويت بيضاء، وهو ما سبب إزعاجا شديدا للسلطة الحاكمة، فهذا أمر غير مألوف ولم يسبق حدوثه من قبل أبدا!

وبعد أسبوع أعيدت عملية الانتخاب، بعد أن احتاطت الحكومة ووضعت بعض جواسيس لها بين المواطنين للتعرف على حقيقة ما يجري، وعُرف بحرك الأحداث، لكن بعد استدعاء كثير من المواطنين للتحقيق معهم، كانت النتيجة فشلا كاملا، حيث كانت الأحداث التي تجري بين المواطنين للثائرة إزاء ما لوقت حتى يجيء دورهم للتصويت، وعلى الرغم من أن الإقبال على التصويت كان هائلا، لكن سرعان ما جاءت نتيجة التصويت مخيبة لآمال السلطة، فقد ارتفع عدد من تركوا أوراق التصويت بيضاء إلى ما يقرب من ثلاثة وثمانين في المائة!

هكذا أسقط في يد السلطة الحاكمة، ويدات التفكير في كيفية التعامل مع هذا الموقف المتناقض، واشترط أحد الوزراء أن هناك عنصرا "مخريا" أراد تخريب العملية الانتخابية، ويدات الحكومة تأخذ في اعتبارها أن ما يحدث قد يكون مؤامرة ضد الديمقراطية قام بها أفراد ينقسمون ضمن الانتماء الوطني بل يتمتمون بفكر عديم، ثم تصاعد الأمر حين تم تصنيف هؤلاء الأفراد بأنهم "إرهابيون" "أشرا"، خاصة بعد أن أعلن وزير الدفاع أن ما يحدث هو "إرهاب"، فأعلنت حالة الطوارئ في البلاد، وحوصرت العاصمة، وبدأ البحث والتقصي عن الأسباب الكامنة وراء ما حدث!

ووصلت رسالة إلى الرئاسة تشير بأصابع الاتهام إلى زوجة طبيب العميون، الوحيدة التي نجت من وباء العمى (الأبيض) الذي اجتاحت الوطن منذ أربع سنوات (رواية "العمى")، وهو اللون نفسه (الأبيض) الذي نقس في أوراق التصويت، واضطر رئيس مجلس الوزراء إلى تشكيل لجنة تتولى التحقيق وصولا إلى حقيقة ما حدث!

وتمضي الأحداث وتتشعب وتتعدد الأوضاع في تلك الرواية (السياسية) كبيرة الحجم، التي تتماس مع (الواقع) وهي تثير قضية على جانب كبير من الخطورة حول الديمقراطية الغربية المنتشرة في عالم اليوم ومدى سلامتها، كما تنقص العلاقة بين الحاكمين والمحكومين، خاصة حين يطلق أحد الوزراء حول من تركوا أوراق التصويت بيضاء، بأن الحقوق ليست أشباه مجردة، لأنه إما أن الناس تستحق

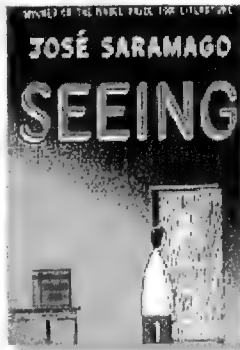
قبة هائلة في الخارج حول رواية

"النظر" للكاتب خوسيه ساراماجو نوبل ١٩٩٨

عرض وترجمة: صبرت عبد

صدرت للكاتب البرتغالي خوسيه ساراماجو، الحاصل على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٩١، الترجمة الإنجليزية لرواية

الجديدة "النظر"، التي تجري أحداثها في الدولة نفسها التي جرت فيها وقائع رواية "العمى"، ولكن بعد مضي أربع سنوات. وإذا كانت رواية "العمى" مقدمة من وجهة نظر مواطني تلك الدولة فإن رواية "النظر" معروضة من وجهة نظر السلطة الحاكمة!



تبدأ الرواية في صباح يوم الانتخاب العام في البلاد، حيث كان يمود جو مطر أدى إلى عدم إقبال المواطنين على الانتخابات، لكن ما أن جاءت فترة ما بعد الظهيرة وتحسن الجو، حتى بدأ إقبال المواطنين بنسبة كبيرة، لكن المفاجأة ظهرت

لأن أغلب هذه الأحاديث ليست لها علاقة وثيقة بالأدب.

ثم يستطرد:

لكن هذا جزء من حياتي، اعتبره شديد الأهمية، كي لا أقتصر على عملي الأدبي فقط، فأحاول أن أشارك العالم بأقصى ما لدي من قوى وقدرات

ومازال ساراماجو عضواً في الحزب الشيوعي، وهو صوت ممارس للموت، وكثير من أفضل رواياته المعروفة اتخذت شكل رمز سياسي.

هل يعتقد أن الفنان مضطر إلى أن يأخذ على عاتقه دوراً سياسياً؟

يجيب بشكل حاد تقريبا:

أنه ليس دوراً.

ثم يستطرد:

يرسم الفنان لوحات، ويضع الموسيقى موسيقى، ويكتب الروائي روايات، لكنني أعتقد أن لنا جميعاً بعض التأثير، ليس بسبب كون الفرد فناناً، بل بسبب أننا مواطنون. وكه مواطنين، فإننا جميعاً مضطرون إلى التدخل وأن نصعب مشاركتي، لأن المواطن هو من يقرر الأشياء، ولا أستطيع أن أخفي نفسي خارج أي نوع من المشاركة الاجتماعية والسياسية. نعم، أنا كاتب، لكنني أعيش في هذا العالم، ولا توجد كتاباتي في مستوى مستقل آخر. وإذا كان القاص يهربون من أنا ويقرأون كتبتي، فهذا أمر طيب. من أجل ذلك السياق إذا كان لدي شيء آخر يمكن أن أقوله، عندهذا سيستفيد الجميع

أن رؤية نتيجة التطور في رواية القصص (1990)، التي تتابع فيها سكان جمهورية، قد تكون البرتغال وقد لا تكون هي، أصبحوا بديلاً عملياً، مؤثراً، سرعان ما أعادهم إلى البرية. ومن خلال زيارة ثانية إلى الجمهورية نفسها بعد أربع سنوات - في رواية "النظر" التي صدرت ترجمتها الإنجليزية في أبريل 2006 - فلذا بها تمر مظهرة أخرى لم يسبق لها مثيل، إذ على الرغم من الإقبال الكبير على الانتخابات المحلية، فإنه عند فرز الأصوات، وجد أن أكثر من ثلثين في المائة من الأصوات قد تركت أوراق تصويتية بيضاء. هذه النتيجة الإيجابية للانتخابات حثت الثقة عن أي إعلان حالة الطوارئ.

يتذكر ساراماجو:

"عندما كنت أجري حواراً حول روايتي "الزوج"، في برشلونة"

ثم استطرد، قائلاً:

"ولدي تلك المادة في التحدث عن

عضوية نولية واحدة، فإن الرأسمالية ستستمر فقط من كل تلك المنظمات الصغيرة، التي لا تصيب ضرراً

" وإذا لم يفعل أولئك الذين في السلطة الصواب، فليعلم أن يرحلوا، وأن يدعوا الآخرين ليحاولوا

في أول حوار لخصيه ساراماجو مع جريدة إنجليزية، يكشف الروائي البرتغالي البالغ من العمر 83 عاماً، عن أن شهرته كمتطرف لا تطفئ.

بني خوسيه ساراماجو صرحاً خصيصاً لمكتبته، جملة يبرز من هضبة جافة على جزيرة لانزاروت المخشاة، وهو ما يؤيد انطباعاً بأنه كاترالية حديثة. تربط كلا طابقي الصرح نوافذ ضيقة ذات زجاج ممتلئ يشغل ضوء الشمس عالياً عبرها، وتثير الحوائط البيضاء النظيفة، بأحجارها المستطيلة الساكنة، حصناً بأنها مرجع مطعوس في حضرة مجلدات عديدة، قديمة وحديثة، بعدة لغات مختلفة. هنا مقام الأدب تقريباً بديلاً للبرتغالي الحاصل على نوبل، الذي غادر موطنه منذ 14 عاماً مضت، احتجاجاً على رقابة الحكومة على روايته "الإنجيل كما يرويهِ المسيح" (حين اعترضت الحكومة على ترشيح تلك الرواية لجائزة الأدب الأوروبي على أساس أنها تهاجم الكاثوليكية).

وقد استغرق الأمر مني بعض الجهد، كي أصدق أن ساراماجو قد قارب الرابية والثمانين من عمره، ليس فقط بسبب حيوية مظهره الطيب، ووجهه الصريح، وسرعة عينيهِ ويديه عندما يتحدث، بل أيضاً بسبب إنجابته غير العادية. إذ على الرغم من نشر رواية "النظر" هذا الأسبوع في ترجمتها الإنجليزية، فقد أصدر كتاباً آخر في الوقت نفسه بعنوان "استراحة الموت"، نشر الخريف الماضي بالبرتغال وأمريكا اللاتينية (ترجم زوجته الأسبانية بيلار دل ريو كتبه، بينما يستمر هو في عمله، حتى يمكن للمعلم الأصلي البرتغالي والمترجم للأسبانية أن يصدرا في وقت متزامن من أجل قرائه الأسبانين الكثر). وهو يكف الآن على إنجان سيرة ذاتية، بعنوان "مذكرات صغيرة"، حول طقوله في الريف البرتغالي.

لكن صورة الروائي الجليظة، التي أغلق عليها بعيداً في جزيرة لانزاروت المتسحب إليها، ممزولة عن العالم، لا يمكن أن تكون بعيدة عن الحقيقة. كان ساراماجو على وشك أن يغادر الجزيرة لمدة شهرين ليمسافر، كما يفعل في أغلب منواته، وذلك كي يروج للرواية الجديدة من ناحية، ويتحدث بشكل أساسي من ناحية أخرى في مؤتمرات ومعارض في السياسة والاجتماع، وهو يوضح هذا الأمر، قائلاً:

هذه الحقوق أو لا تستحقها، وهؤلاء الناس بالتاكيد لا يستحقونها!

وهكذا، تعتبر تلك الرواية صعبة التحنير من واقع الديمقراطية اليوم وما يتهددها من مخاطر، وهو ما سيتناوله خوسيه ساراماجو في الحوار التالي

× حوار مع خوسيه ساراماجو حول الرواية:

ما زال رجل شارع مقاتلاً

من كلمات خوسيه ساراماجو في الحوار:

"يرسم الفنان لوحات، ويضع الموسيقى موسيقى، ويكتب الروائي روايات، لكنني أعتقد أن لنا جميعاً بعض التأثير، ليس بسبب كون الفرد فناناً، بل بسبب أننا مواطنون

" المواطن هو من يقرر الأشياء، ولا أستطيع أن أخفي نفسي خارج أي نوع من المشاركة الاجتماعية والسياسية"

" ولدي تلك المادة في التحدث عن كتبي لمدة عدة دقائق فقط، ثم أفضّل أن أفضي الوقت متحدثاً حول العالم، الذي نعيش فيه"

" أن العالم تحكمه في الحقيقة مؤسسات ليست ديمقراطية، البلك الدولي، ومنذوق النقد الدولي، ومنظمة التجارة العالمية"

" الناس تعيش مع وهم أن لدينا نظاماً ديمقراطياً، لكن ذلك هو مجرد شكل خارجي فقط"

" بترك ورقة التصويت بيضاء، هانت، تقول أنك تدرك مسؤوليتك، وأن لديك وعياً سياسياً، وأنت جئت لتدلي بصوتك، لذلك لا توافق على أي من الأحزاب القائمة"

" القوى السياسية التي لدينا في الوقت الراهن ليست صالحة لإحداث هذا التغيير، وهو ما يعني أنه يتعين إعادة النظر في كل النظام الديمقراطي"

" هنا في إسبانيا، كان سمعون بالمائة من السكان ضد الحرب، ولم يهتم أحد ممن في السلطة"

" أعتقد أن ما نحتاج إليه، هو حركة احتجاج عالمية من الناس، الذين لن يستسلموا، ولن يتروكوا للشوارع"

" يجب أن نمرّ بشدة، وأن نقضي الأيام في الشوارع إذا اقتضى الأمر، حتى يعرف أولئك الذين في السلطة أن الناس ليسوا سعداء"

" أعتقد أن الرواية ليست مجرد نوع أدبي، بل هي قضاء أدبي مثل بحر يصب فيه عدد من الأنهار"

" إذا لم نستطع التنسيق بيننا في حركة



وكمبيلر تحرير صحيفة، حتى حمل الانقلاب السياسي العسكري الذي وقع عام ١٩٧٥، من المسجلين أن يجد عملا بالنسبة لشخص له أوائمه السياسية.

عندئذ، تحول إلى الكتابة متفرغاً بشكل كامل، ونشر كتابته الثاني "لليل الرسم وخط اليد" في عام ١٩٧٦، كما كتب مسرحيات وشعراً ومقالات وأعمدة صحفية، حتى أنجز عام ١٩٨٢ روايته التاريخية "بلتازار" ويلاحظ أن معظم رواياته الأكثر نجاحاً قد كتبت في السنين من عمره، ثم فاز بجائزة نوبل عام ١٩٩٨، وهو في السادسة والسبعين من عمره.

لماذا يعد كل هذا السنوات الطويلة، من التقليل بين مختلف الأنواع الأدبية، قرر أن الرواية هي أفضل السبل للأفكار، التي أراد أن يعبر عنها؟

أجاب ساراماجو:

"أعتقد أن الرواية ليست مجرد نوع أدبي، بل هي قضاء أدبي مثل بحر يصب فيه عدد من الأنهار. تستقبل الرواية تأثيرات من علم وفلسفة وشعر، وهي تحضن كل ذلك، إذ ليس الأمر مجرد سرد قصة" عادة ما يوصف ساراماجو بأنه كاتب مثالي، فسانته مما إذا كان يشعر بشاؤم حقاً بالنسبة للمستقبل، أم أنه يعتقد أن هناك أملاً للياسر؟

أجاب مشدداً على كلمته:

"نحن لسنا أهل من الحركات، التي تدلن عن إمكانية وجود عالم مختلف" ثم استطرد:

"لكن إذا لم نستطع التنسيق بيننا في حركة عضوية دولية واحدة، فإن الرأسمالية ستستمر هضبة من تلك المشكلات الصغيرة، التي لا تسبب ضرراً، النشأة في في الحق لا يحتاج إلى أي أفكار ليحكم، لكن اليسار لا يمكن أن يحكم دون أفكار. ذلك أمر شديد الصعوبة"

أنا الآن في الثالثة والثلاثين من عمري، وليست لدي أمل كبيرة، لذلك شابة، وينبغي عليك أن تحافظي على هذا الخطر. وأنا لا أعتقد أن الرواية ستغير العالم، لكن ننظر إلى أولئك الذين هناك في السلطة، لأننا نحن من وضعهم هناك، وإذا لم يفعلوا الصواب، فليهم أن يرحلوا، وأن يدعوا الآخرين ليحاولوا. كما أن هناك كثيراً من الأسباب لا يستقيم أمرها مع هذا العالم كما هو. وإذا كان لكاتب أي نوع من الرسالة، فاختصري تلك هنا!

• أجرت هذا الحوار: ستيفاني ميري، ونشر بجريدة "ذا أوبزرفر" بتاريخ الأحد ٢٠ أبريل ٢٠٠٦.

* كاتب من مصر

لكن كان هناك وميض من فكلمة أيضاً، في مسخرته الصارمة من كلمته، وهي ثقلت مصرعة بين أقدامنا، وكان هناك دفء علاقته المتبادلة مع زوجته، التي دخلت لتقضم لنا القهوة، وبينما هي تستدير لتتصرف، قبض علي يدها باندهاق مانعا إياها ضنطة جنوباً. وقد أسررت إلى أنه بالنسبة لكل النوايا الجمسورة للمصوتين على إبقاء ورقة التصويت بيضاء في الرواية، كانت هناك نهاية كئيبة، فقد تجنح السلطات بهماسة إلى استخدام القوة، رغم أن الاحتجاج كان سلمياً كما ينبغي أن يكون الاحتجاج. قد يبدو ذلك في النهاية بلا جدوى. أخبرته بأن ذلك ذكرني بالظواهر المناهضة للحرب في لندن. قال بأسي:

"نعم، قد ينتهي كل ذلك بشكل سيء، لأن الأمور لم تتضح بعد. هنا في أسبانيا، كان تسعون بالمائة من السكان ضد الحرب، ولم يفهم أحد من السلطة، لكن نظراً لما حدث منذ وقت قليل مع قانون العمل في فرنسا، فقد تم سحب القانون، لأن الناس نظموا مسيرات في الشوارع. أعتقد أن ما نحتاج إليه، هو حركة احتجاج عالمية من الناس، الذين لا يستسلموا، ولن يتروكوا. لقد نظمنا مسيرات في مدريد ولندن، وأدينا واجبات، ومن ثم رجعنا إلى بيوتنا، ولم يفعل الذين في السلطة أي شيء."

عندئذ انفجر ساراماجو في ضحكة جلية ملفوظة من الحلق، وهو يقول: "لكن يجب أن ننظروهم، وننظروهم، وننظروهم"

ثم استطرد:

"أنا ليس هناك حل سوى أن نقول نحن لا نريد أن نعيش في عالم مثل هذا، مع هذه الحروب، والمظالم، وعدم المساواة، والإذلال اليومي لملايين البشر، الذين ليس لديهم أي أمل في أن الحياة تستحق أي شيء. يجب أن نمر بشفة، وأن نقضي الأيام في الشوارع إذا اقتضى الأمر، حتى يعرف أولئك الذين في السلطة أن الناس ليسوا سعداء"

شهد ساراماجو الصراع من مختلف زواياه، خلال عمر من النشاط السياسي. لقد نشأ كأمين لأحد العمال الزراعيين الذين لا يمتلكون أرضاً، في قرية تقع شمال شرق لشبونة، وعلى الرغم من أنه نشر روايته الأولى "أرض الخليفة"، وعمره ثلاثة وعشرون عاماً، فقد مضت ثلاثون سنة أخرى حتى حاول كتابة رواية ثانية. وقد عمل في الوقت نفسه بنجاح كميكنيك، وموظف مدني، وصانع أدوات معدنية، ومدير إنتاج لإحدى دور النشر.

كتبني لمدة عدة دقائق فقط، ثم أفضل أن أقضي الوقت متحدثاً حول العالم، الذي نعيش فيه، العالم الذي يتغير كارثة، وعادة ما أنتهي إلى الحديث حول الديمقراطية، سواء أكان لدينا نظام ديمقراطي حقاً، وإن كنت أعتقد أنه ليس لدينا. وقد بادر شخص ما في برشلونة بسؤال، إذن حسنا، وماذا تقترح؟ وذلك، لأنني كنت أقول أن العالم تحكمه في الحقيقة مؤسسات ليست ديمقراطية؛ البنك الدولي، وصندوق النقد الدولي IMF، ومنظمة التجارة العالمية WTO. الناس يعيش مع وهم أن لدينا نظاماً ديمقراطياً، لكن ذلك هو مجرد شكل خارجي فقط، لكننا نعيش في الواقع مع البوليوقراطية plutocracy، حكومة الأنهاء.

إذا، ما الحل؟

يستطرد ساراماجو:

"لقد أجبت يا فتى ليس لدي حل، سوى أننا كموالدين لدينا سلطة التصويت، لكننا نستخدمها فقط للتصويت لصالح حزب أو آخر من الأحزاب، بفرض استبعاد بعض منها. لكن هناك إمكانية أخرى، هي أن نترك ورقة التصويت بيضاء"

يتعني ساراماجو للأسام، ويشير بإصبعه بشكل صارم، وهو يقول:

"وعدا لا يعتبر على الإطلاق مثل التفتب عن التصويت، لأن التفتب يعني أنك مكتفٍ في بيتك أو ذهبت إلى شاطئ البحر. لكن بترك ورقة التصويت بيضاء، فأنت تقول أنك تدرك مسؤوليتك، وأن لديك وعياً سياسياً، وأنت جئت لتدلي صوّتك، لذلك لا توافق على أي من الأحزاب القائمة، وذلك هو الأصوب الوحيد، الذي تملكه لقول ذلك"

ثم فكرت عما سيحدث إذا ارتفع تصويت الأوراق البيضاء إلى خمسين في المائة أو أكثر. سيكون ذلك أسلوباً للقول بأنه يجب على المجتمع أن يتغير، لكن القوى السياسية التي لديها في الوقت الراهن ليست صالحة لإحداث هذا التغيير، وهو ما يعني أنه يتم إعادة النظر في كل النظام الديمقراطي"

كان ساراماجو يتحدث بلغة برتغالية حزينة مؤثرة، كل جملة فيه متعددة بدقة، وليست كلها بالأحرى مثل كلمات أسلوب سرده اللاهثة الاستطردية، التي أصبحت سمة مميزة لرواياته. لقد عبّر ساراماجو بوقار وحكمة، وهو يشرح هذه النظريات، ورغم أنه حين يتحدث عن مشكلات الفقر في إفريقيا، أو تقلب موقف غالبية العامة، تتوهج عيناه بمشاعر الغضب، التي غنت التزامه السياسي اليساري على مدى حياته.



هناك
لست مُتاً
فأنا مَعَ صوتك حين يَبوَحُ
ويحملني نحو سَفرِجَلَةٍ تاهت
عن بيت الأسرة
كي أرجعها
لأبيها!!

غُنا ،
حي
ن يحاصِر قلبي
سرب الصُراواتِ
يطوِّقُه
تطويِّقها
سيجيء غناؤك لي
مُدناً من غيم قُتَّان
ومزارع موسيقى!!

قالت اسمي
قالت عَزَتْ
فتوارث
كل الأسماء الأخرى
واستعرت
وتلَوْن فجرٌ
واصطبغ الكونُ
بُخْرة دهشتِه العذراءِ
وعَزَفَتْ
موسيقى الأشجارِ
وعانت
في الأرضِ
غناءً
واينكرت
سَلَمَها الشجري
ورَقَصَتْ
واشتبكت «عيني»
في «الزَّاي» اللغناءِ
وحطَّتْ
فوق صبايات التاء
من يجمعُ أَشْلاي؟
حين الأرض اهتزَّتْ
إذ هُمَسَتْ
عـ
ز
ت
ثا

« شاعر من مصر »

قصائد قصيرة

عزت الطيري*

وبين حنين الورد
وأحلام النعناع!!
ويحاول أن يستبقي صورتها
في الحلم طويلاً
أه
من هذا الطماع!!

راحة
أذنّي
تنتظر الهدأ
من بين شفاكِك
قولنيها
وأريحها!!

رجوع
منذ هبطت وحيداً
من قاع الرحمة
لجحيم العالم
وأنا
أتمنى
لو أرجع ثانية
لنعيم الحب السري

لو
كل مساء
استدعي طيف أبي
أسأله

لو تحكي لي بعض حكايات
لم يسعها الوقت، الموت
لو تهديني بعض وصايا
من سفر عتابك
لو تأخذني
وتضمّ القلب المتعب
تسالني
ما بك!!

هجوم
يا ليت لجسمي
نافذة أو باب
كي اهرب أن
هاجمني مطر الشوق القاتل
أو... جيش حنيني
للأحباب!!

وحدة
في بيتي خمس غرف
سبعة أبواب
عشر نوافذ
وسريان افئان
وأنا
وحدي
وحدي
وحدي!!

البحار
يا لغربة فعل بحار العالم
البحر الأحمر
يركض في يمه
والأبيض يزهو باللون الناصع،
وكرات الثلج
والأسود يبكي
فوق شواهد
هذا البحر الميت!!

الطما
يلمحها في الغرفة:
يحملها
يستنشق عطر أنوثتها
ويفاضل
ما بين العرق المتثال حنيناً
من فوق الصدر
وتحت الإبطين

ساعلن في الحال سرّ العقوقِ
واضفُقُ باب اكترائي،
واهجر ذاك الهدوء الدميم
الذي لم يزل في الهويّة أضلي
وفصلي
تأخرتُ عني

وصلتُ قبيل القنابل
قبل القراس اليللا
وقبل اشتداد الغتاي
فكنتُ أصلي على مذهبي
الهامشي
وأعلي حفيف الصلاة
إلى أن تغارُ الحدايق
في شعر بنت الجوار... فتأتي
وتطلق أسماءها المشتهاة
على من تظنّه سرّ القراسِ
أو معدنان السهوب

قبل البلاد

أديب حسن محمد *

وصلتُ إليّ
وكدتُ "أخريطُ" بيني وبينني
إلى أن عرفتُ ملحوظة قلبي
وختم الكتابة فوق الجبين
فأمسكتُ معصم شكري
وصحتُ :
تأخرتُ عني...!!
فهااتوا رفاق الأثير

وحيداً...
أحط الرجال على مان ياسي،
أجمّل حزني لكي تلقّيه عيون
السعاة
فيشكل قلبي على السافرين إليه
ويصيح خطو الفراغ دليلي
صباحاً تنادي الإذاعات كل
الرفاق
وتغدق القابها الخادعات عليهم.
رفاق السلاح، القضية، والنائبات
«رفاق المحن»
فاضحك ملء الرغيث الصغير
يُسّمي الوطن:
"بقية ما سَمّته الأغاني،"
يقض البدن
بخون الحياة
ويضفي على الموت ما يشتهيهِ
أرى صورتني في سواد الجرائد
في مقعدين ببهو الفراغ
وفي دمة الراحلين
يمرّ الهواء - رسول الذين بقوا
في الحكاية كالتائهين -
يشدّ عنان نصوصي،
ويجمع سائلة للفردات
لكي تستفيق المعاني.
وحيداً

كانني بها لا ترى ما أراه
وحين تنصّب ياسي اميراً

أصدق حدسي

وأصبح قاب ملاكين من ناطحات
السراب

سوى أنني أدرك الآن

معنى احتضاري

وأسياب عقبي

وطعم التسكّع تحت التراب

تنادي الفتاة

وقد أذهلتها بروقُ الفناء:

'لماذا أخذت مفاتيح قلبي

إلى عمق موتك بين المخافي؟؟

وآين البلاد التي أخفنتك..

التي أركعتك..

التي...

والصفات تطولُ

- وماذا يساوي الوطن؟؟

بحزن تقولُ

- 'ليأبى...'

وأجهد كي لا تبين الرقّع

- عجزتُ فزديني...!!

- سجونُ،

نساءُ،

هتافُ مُعَادٍ يمجّد القمشةَ

ألهمتْها البقعُ.

- ومن أنت حتى تقول الهراء بحق

الوطن؟؟

- أنا المتأخّرُ عنّي...!!

سانقش لوح المراني بحجر قليل الحياءِ

أفتش جيب الحطامِ

إذا ما تعبتُ

وأفلس حزني

أنا سيّدٌ من أنين

ولي معجزاتي

.....

من معجزاتي

بخاء الأصابع إن ضيعتها

الخصورُ

وسير الكروب على مله روعي

وميل العقارب في ساعة العفوي

سجد الزوال

ومن معجزاتي

انفلاق الطريق إلى سرّ حزني

ونبع الفكاهة من صخر ياسي

وجزّ المواويل فوق الرمالِ

ومن معجزاتي

بقائي العصي على قيد صوتك

قبل اندلاع الغراءِ

وقبل احتراف الزوالِ

وقلة من ودعوني

وما هتئوني لركب الحالِ

وأعجب من سائر المعجزات:

بقائي - على رغم كلّ الموانيق -

خصماً لذاتي...!!

...

تهزّ الفتاة النشيد

فتسقط روعي

وتنهض مرجانة في ظلام

الشجنِ

أنا الآن في برزخ الجائعينِ

أجملُ فُرْاعة "الأعداء"

أردّ خلف الرفاقِ النشيد.

يعيش الوطنُ

يعيش الوطنُ!!

إذا فلامتُ

وليمت ورد قبري

ووحد الدروب التي قد تجيء

بمن لم تراني

على قيد ياسي

ومن أذهلتها القصيدة قبل الحزاء

ومن حاولتني

ولم تنطق في خضم الغريزة

شيئاً سواي...!!

جناب الوطن.....

أنا محض رقم على دكة المستحيل

وقيّاف أكذوبة القانعين

أنا رقعة في قميص الولاء

ورمانة شرختها الحنّ

فهل لي إذا

يا جناب الوطن

بمفتري ترابِ

يحنّان في سكّون الكآبة

أو يحجباني عن الأمنيات؟؟

وهل لي بمن يعنّي بالآتينِ

الذي خلفته القصيدةُ

قبل الزوالِ؟؟

لاوصي بُني الذي لم يجي:

يا بني احتفلي

فإنك سزي

وإني نقشتك فوق الرمالِ

..تأخّرت

فاخلع نعال الرزانة

هيا..وردّ وراء الهوامِ سؤالي

وزديني ذهولاً

فكلّ المعارف زابتني جهلاً

وما كنتُ أعرفُ

إني بياض النهايةِ

أني

القصيدةُ

إذا غادرتها ظلالني

احلامنا،
هم يُحرقون قصائدي
هم يشربون حليب روعي
يَقْلُقُون يَدِي على ابوابهم
ويهبون حمامي لصقورهم
لغرابهم سطحي
ونافذتي الصغيرة لانتظارات
يحبكها الحنين

بالف صوت من دخان
هم يرفعون يدي نحو طبولهم
ويعزفون بكارة الاتي
بالظفار الواداة والبهان،
حطّوا يا اصدقاء
جماعه الاسطبل
كونوا كالصغار
مُعبّئين ببرقائع الفجر
كونوا واضحين وغامضين
وشاغلين بالرياح عن افعالها،
لا تشلحوا اوضاعكم
لا تشرحوا احلامكم
ما ضاع منكم من صباح
يطلع الفُحَّاح من كتفيه
يورق كالينابيع الضموحة والكنار .
سارى البلاد كما اشاء
وانتصى لحبيبتي،
ماء يمد جذوره في راحتي
يمسّط الدنيا
باوجاع الكتابه،
ربما تاتي الحبيبه
مثلما تاتي القصيده
وهي تحمل سلة الافراح في يدها
وتركض نحو صمعتي والندى
تطوي الربيع على الربيع
تفصل الماضي
على اطراف اصبعها
وتولد كي تنام
ما الفرق بين اصبعي
- إن لم تكن مشغولة
باصابع الشهر الجديد

القطيع

شبر محمد خلف *

بانتماءات الحنين للز
بي،
وينسوة كتب الجنود
على جلود صياحهم
معارك التفطيش
والعذب للمسافر
وانتصار الريح
تحت عيامة الماضي الخجول
يدققون تراب روعي
ينفضون على دمي سجناء
ويقرحون ان الارض
ما زالت تخفي ناراها
ونهارها
ويلوّنون اصابعي
بالعقم والحلم القليل
ومهللات
من جداد .
الآن افهم عادة الاموات
في افعال من حفروا لهم اصواتهم
وبكوا على احلامهم،
وفهمت ما لا يفهم الحراس
من وفقاتهم
وفهمت ان اولئك الاوغاد
يغتالون امكنتي
وازمنتني التي لم تات بغد
ولم تصل،
وهناك من يتكلمون على دم الذكرى
واعناق الغناء
ويعلبون هوائنا وكلافنا
ويجربون حدائق النعناع من

ان القصيدة لا تجيء مع الحبيبة .
والحبيبة لا تجيء مع القصيدة .

كل الجراح مسافة
بيني وبين اصابعي
مخبوءة في بئر روعي .
.. في خزانة عرسها
امليار مملكة التواخ .
لكن قلبي
شامخا يبقى
ويطرق في النداء
حمامك الو وقت الجميل
ويزرع الهامات في قم الرياح .
واطل من وطني على
لكي اراني
بين صيارات اجدادي
والحصنة من النور للهاجر
نحو قلب
لا يمل من الصياح
واطل من صوتي على وطني
وارسم في الخرائط كلها
توت البلاد
وجه ابي،
اقر التواريخ
احفظ ماء عشتي
والصباح،
وصرخة من عهد عاد .
اصطاد اغنية
وتخرج من كهوف القلب
انهار من الصمت للحاصير

القطيع



بشعر انثى اشتبهها
من طفولة جرحنا وقلوبنا
إننا انتمى لهوائها وفرائها
وهي الجميلة والرفيعة
تحتمسي من ماء روحي
تُخرج الأسرار من فنجانها
وتغوص في عمري
وتعرف انثى وجع ونار،
أو لامست ريح الخريف أصابعي
وغزا جروحي سنديان الفجر
روحي ادمنت أوجاعها
وتعلمت لغة الحصار -
ما الفرق بينهما
وبين طفولتي؟؟
ماذا أقص من الحكايا..
من تفاصيل الحرارة
والأفرا في دمي
تلقي شفاياها
وترحل
مثل نهر نائم أو حالم
والناس
تخفهم بديات الوداع
ويهربون من الهروب
إلى الضاعات المدينة
والمدينة شقة مطعوجة
أو غرفة مشنوقة
أو ظل ريح
أو سراب،
لا أرض تحمل فلنا
لا حب بين الناس،
إن قلوبهم خرق،
ونظرهم إلى الدنيا
كنظرهم إلى الرارة
حين يتركون أمانها أكتافهم
ويؤرطون البحر في أحلامه،
ويصورون العمر علبة مرتديلا،
هم يعبدون نساءهم
ويعلقون على الرياح كلامهم
هم يحكمون على الظواهر
يُشدون قلوبهم

لخرافة الماضي
على أبواب حاضرم،
ويلتمسون من أعيانهم خطبا
لما كتبت فوق عقولهم احقادهم
عمر مضى
وأنا اللعنة بالحنين وبالحرقة
أحصى فساتين الغياب
واحتمي بالخوف
والآلم العتيق.
(يا جنة من دون ناس
لا تداس) .
عطش..
وصحراء من الذكرى
وقاللة اليباس،
الآن أرمي جيئتي في النهر
ألقي دمة مكسورة نحو النجوم
لكي أرى كل الذين
تعوتت ضحكائهم
إن تحتفي بوجودنا
حتى نجرب مرة
أنا قتلنا
واكتفينا بارتداء قميص يوسف
واختفينا
مثل أذيال النعاس.
يا من يصير غيائنا خبلا عليهم
يحملون بأنهم سيئطون الريح
لا..
هم يقرعون نوالذ الذكرى
وما قد كان من حلم
يغطي ساعديه الغيم
أهمله المطر
والآن يحمله الغبار
ماذا أخبئي في يدي
وفي يديك خواتم الفرج المعان
ماذا أخبئي في كلامي
والكلام هو الحصار -
انثائي
كوني قرب روحي
ولخمتي قلبي
فإني لا أريد أن أظل بلا ختام

أو حلمي وجعي
فقد غابرت من زمني
ولقيت الشوارع في يدي
وهربت مني
كي أحرر شهقتي
من صوت بشر
ساكن في قعر آه؛
ووضعت عمري
فوق أسوار من الياقوت في شفتيك
تختصر الأكاليل الرطبة
بين رايات الصقيع
وكائنات في الجبساء
وتكس الماضي من الماضي
وتعلن انثى
مُكسرة بين القصاد والشفاء.
أكل انثى
في توريط قلبها
ورق من البايونج الموزوم من
اضلاعنا...؟
ولكل انثى
في طفولتنا اكسار نائم...؟
ولكل ما يأتي به الشعراء من أوجاعهم
طرق تقاتل سالكيها...؟
ربما
خانت جهاتي خطوتي
مثل الخريف على الرصيف
تساقطت ما في الشفاء من القيل
وتكثت بالريح
أحلام المسافات الجديدة والكلام.
ادعوك خاتمتي
اخمتي بالبحر ما تركت لنا الأيام
من أيامنا،
زهري على الشباك
ينتظر القصيدة.. والعبيدة..
والولادة.. والغناء.

إِنَّ اللَّفَاتَاتِ أَوْ التَّذَكُّرَ فِي "رَهَائِنِ الْغَيْبِ"
لِأَمِينٍ صَالِحٍ نَهَجَ خَاصٌّ فِي الْكُتَابَةِ وَسَمَّ
عِدِيدَ الرُّوَاثِيِّينَ فِي سَاحَةِ الْإِبْدَاعِ الْأَدَبِيِّ
الْعَرَبِيِّ مِنْذُ ثَمَانِيَّاتِ الْقَرْنِ الْمَاضِي إِلَى
الْيَوْمِ (٢)، وَهُوَ الْأَقْرَبُ إِلَى كُتَابَةِ السَّيْرَةِ
الذَّائِقَةِ بِتَخْيِيلٍ خَاصٍّ يَمْنَعُ السَّرْدَ مِنْ
الْإِفْخَالِ فِي الْمَطَابَقَةِ (Dénotation)
وَيُكْسِبُهُ الْإِيْحَاءَ (Connotation)
بِوَأْفَرِ الْحَنَنِ وَعَظِيمِ الْيَاسِ الْقَادِرِ عَلَى
إِلْهَامٍ مُغْنَى مَا يُمْكِنُ الْأَمَلُ (٣).

إِنَّ اللَّفَاتَاتِ وَجْهَ لِمَتَمَلَّ السَّرْدُ الرُّوَاثِيُّ
بِرَغْبَةِ الْفِرَارِ مِنْ جَعِيمِ الْحَاضِرِ
وَكَوَائِبِهِ أحياناً، وَهُوَ الْمَعْنَى إِلَى إِحْسَابِ
الْوُجُودِ مَعْنَى مَا، كَانَ يَعْلُ زَمَنَ الذَّاتِ
مَعْلٌ تَارِيخٍ الْمَجْمُوعَةِ، بَلْ يَنْكَشِفُ التَّارِيخُ
عَبْرَ ذَلِكَ الزَّمَنِ بِتَهْيِيقِ صُورِهِ وَخِيَالَاتِهِ
وَهُوَاجِسِهِ وَرَغْبَاتِهِ وَأَحْلَامِهِ وَكَوَائِبِهِ،
وَبِمُحْصَلِ تَارِيخِ الطُّفُولَةِ وَمُجْمَلِ الرُّمُوزِ
الْحَافَةِ بِالْبَدَايَا قَبْلَ انْصِرَافِ الْكَيُونَةِ
عَنِ الْأَصْلِ الْأَوَّلِ وَتَوَزُّعِهَا فِي جَعِيمِ
الْعَادَةِ وَالتَّكْرَارِ وَانْحِيَاثِ الْمَعْنَى.

كَذَا يَحْصِرُ الرُّوَايِ فِي "رَهَائِنِ الْغَيْبِ"
عَلَى اسْتِدَارَةِ الزَّمَنِ بِتَعْوِيلٍ وَجْهَتِهِ مِنْ
الْانْتِسَالِ نَحْوِ الْمُسْتَقْبَلِ إِلَى الْاسْتِرْجَاعِ
الَّذِي يَفْتَحُ الْحَاضِرَ، مِنْ مَوْقِعِ اللَّحْظَةِ
الْكُتَابَةِ، عَلَى الْمَاضِي.

فَتَقْشُرُ الدَّائِرَةَ الْأَوَّلَى مِنْذُ بَدْءِ الْمَرْوِيِّ
تَبْعاً لِحَرَكَةِ "الثَّقَافِيَّةِ"، عَلَى حَدِّ عِبَارَةِ
غَاسْتُونِ بَاشْلاز (٤) تَكْتَسِبُ بِهَا الذَّاتُ
الرَّوَايَةَ اسْتَطَاعَةَ التَّذَكُّرِ وَالْحَلْمِ أَوْ
التَّذَكُّرَ بِالْحَلْمِ وَالْحَلْمَ بِالذَّاكِرَةِ لِيَتَهَيَّأَ
بِذَلِكَ نَسْقِ الْأَشْرَافِ فِي مَعْنَادِ الْمَرْوِيِّ، كَانَ
تِلْكَ دَائِرَةُ الْبَدْءِ دَوَائِرَ تَعْيِيدِ نَظْمِ الْأَحْدَاثِ
بِمَا يُشْبِهُ حَرَكَتِي الْمَدِّ وَالْجُزْءِ عِنْدَ تَدَاخُلِ
السَّرْدِ وَالشُّعْرِ، الْوَاقِعِ وَالْحَلْمِ، الْمَرْوِيِّ
وَالْتَّخْيِيلِ بِاسْتِهْلَامَاتِ الرِّغْبَةِ فِي تَسْكِينِ
اللَّحْظَةِ (الآن) وَشُعْنِهَا بِأَطْيَافِ الْمَاضِي
وِظْلَالِهِ تَسْعِيداً لِحَيَاةٍ قَدِيمَةٍ وَتَشْدَاداً
لَأَمَلٍ مَا هُوَ سَلِيلٌ يَأْسُ مُتَعَاظِمِ أَسَابِسِهِ
قَلْقِ الْإِنْتِزَاعِ، الْفَاجِعَةِ، الْمَوْتِ، الْخَوْفِ
مِنَ الْمَصِيرِ. لِذَلِكَ مَعْنَى الْمَرْوِيِّ إِلَى
الْإِنْتِزَاعِ بِالْمَاضِي "مَعْنَى الذَّاتِ الرَّوَايَةَ
إِلَى الْوِلَادِ بِشَرْفَتِ ذِكْرِيَّاتِهَا وَأَحْلَامِهَا

"رَهَائِنِ الْغَيْبِ" لِأَمِينٍ صَالِحٍ،

مَا يَتَعَاظِمُ "شَرّاً" مَدْحاً يُنْشِئُ فَجَعَ الْأَثْنَاءَ قِيَمَهُ الْبَاقَةِ

سُهَيْلَةُ الْكَيْلَانِي *

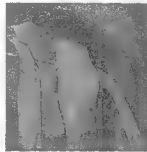
وَضَعُ لَهُ عِلَامَاتِهِ الشَّيْئَةَ الْخَاصَّةَ الَّتِي
تَحِيلُ عَلَى مَكَانٍ بَيْتِيَّةٍ (حَيِّ الْفَاضِلِ)،
وَمَرَحَلَةٍ تَارِيخِيَّةٍ هِيَ السَّنَهَاتُ مِنَ الْقَرْنِ
الْمَاضِي.

١- الْخَبَرُ إِلَى مَا نَحْنُ نَقْصُصُ.

"بِشَيْءٍ حَمِيدٍ وَيُسْتَدَلُّ أَجْفَانُهُ عَلَى
أَعْوَامٍ صَاحِبَةٍ تَتَرَاكُضُ فِي رِيْعِ الْأَمْسِ...
مِثْلَ غَيْبٍ يُسْدِلُ الْمَتَابِرَ عَلَى رَهَائِنَ لَا
يَعْلَمُونَ أَنَّهُمْ رَهَائِنُ" (١).

أَمِينُ صَالِحٍ رَهَائِنِ الْغَيْبِ

وَالْفَيْزِيَّةُ بِأَمِينِ صَالِحٍ الْمَدْرَاسِيَّةُ



تَشِي خَاتَمَةُ النَّصِّ بِمَسَارِ
كَامِلٍ مِنَ الْأَحْدَاثِ، بِخُزْبِ
خَاصٍّ مِنَ الْاسْتِرْجَاعِ، يَنْوُو
لَحْظَةَ التَّذَكُّرِ وَمَرْجَمُهُ تِلْكَ
اللَّحْظَةُ ذَاتُهَا. وَإِذَا الْمَرْوِيِّ
إِثْبَارُ هِيَ ذَاتُ الْتَرَاوِي الْمَتَذَكَّرَةِ
الْمُزْجُوعَةِ بِالْحَنَنِ إِلَى مَاضٍ
تَقْضَى وَتَرَكْ ظِلَالَهُ وَأَطْيَافَهُ
فِي عَمِيقِ الذَّاكِرَةِ كَمَا أَبَى
نُذُوبِهِ وَأَوْجَاعِهِ، اسْتِهْلَامَاتِهِ
وَأَهْرَاجِهِ الْمُبْهَمَةِ الْمَحَاصِرَةِ
بَدْءاً وَانْتِهَاءً بِقَلْقِ الْإِنْتِزَاعِ.

كَذَا الزَّمَنُ فِي "رَهَائِنِ
الْغَيْبِ" دَائِرَتِي وَإِنْ اتَّخَذَ
لَهُ فِي عِدِيدِ الْمَوَاطِنِ شَكْلَ
الْمُسْتَدِّ وَالْانْتِسَالِ، حَائِثٍ
السَّذَاتِ الرَّوَايَةِ وَجَعِيمِ

وكوايسها الخاصة.

٢- سؤالات النصّ الأُنشائي.

لئن استلزمَت بُعْدُ السرد في معاد الكتابة الروائيّة تُفَسِّدُ الأصوات اختلافاً مع لغة الشعر في المتداول القديم لكتابة القصيدة التي تقوم على وأجديّة الصوت وتغاير التهرات، فحسب المنظور الباخيتي (٥) عند المقارنة بين لغة الرواية ولغة الشعر، فإنّ سرديّة "رهائن الغيب" تتخبط في عصر جديد للكتابة الروائيّة، كان يتحدّد أساس النصّ "الشعريّ" (٦) الَّذِي هو مرجع الشعر كما هو مرجع الرواية ومُختلف الأجناس الأدبيّة والفنون على حدّ سواء. وعلى هذا الأساس يُقارب النصّ بنواته النالدة (matrice) المرجعيّة لحظة القصيدة، كما يتأكد حضور "الشعريّ" بالإبطان حينما ينزاح السرد عن نسق أطراد الأحداث في وصف المطابقة إلى المؤالفة بين دقّ الأحداث-التذكيرات وزخم الحالات، لتُشَدّ الكتابة لها بهذه الوجهة من "السطح" المتعدّد المتكشف إلى "القاع" المُجَوَّف الفارق تماماً في كثيف ظلاله وأطرافه بنية النصّ المُختلِف الرافض لصفاء معدنه "الأُنشائيّ" المهورس برغبة التصدّد على ذات كاتبه وكافة قُرّائه المُتَضَمِّنِينَ، لأنّه نصّ كاشف فاضح متوقّر يُقارب أدب السيرة الذاتية حينما يَنزُوعُ معتطف إلى كتابة الاعتراف (confession)، ويمارس ضروباً من "الرباطية الذاتية" حينما آخر لحظة اصمدامه يسلطه الحظّر المائلة هي المُدسّسة في أدقّ خلّاءه. فيلوذ بالشعر المُرسَل وحلم الرغبة خوفاً على الكتابة من مطابقة مَحْضُ نُقْده الفه الإبداعيّ ومن قتل مجازييّ مُنتظر بإمكان الحصار والمنع في مُجمِيع لم تُفَقِّد ثقافته الأدبيّة بعدد على الاعترافات، إلا أنّ السرد، وإنّ قارب السيرة الذاتية، لا يُحيل على كاتبه مُباشرة بل يعتمد شخصيّة - رواية مرجعيّة هي حميد المائل بكثافة في كامل النصّ والمُفتّح على عديد الشخصيات- الرواة. فينزاح النصّ عن جاهز السيرة

تنبني الرواية على مشاهد الحياة الخاصة بالشخصيات ومواقفها وأفعالها وأقوالها لتتحدّد شيماتها الكبرى

الذاتيّة إلى صنف كتابيّ يراوح بين التذكّر والتفصيل ليزدحم بالحالات الكامنة حيناً وراء الأحداث الموصوفة والمُكتشفة أحياناً كلّما اصطلح زمن الأحداث بالخطّة التذكّر البثّيّة التي هي بمنزلة التذكّر الموجه بعقيدة الانقضاء التراجيديّ.

كُنّا يخرج النصّ عن مُتّاد السيرة الذاتية بالتهديد ظاهراً بين أمين صالح وحميد، الشخصيّة الراوية الأولى في "رهائن الغيب" خلافاً لِمُتّاد بنية السرد في السيرة الذاتية القائمة على التماهي الكامل بين الكاتب والشخصيّة المحورية مُعتَمِدة، حسب المادّة، في الضمير المُفَرَّد المتكلم. وكان "حميد" هو الوجه الآخر لذلّات الكاتبة، ذلك الطفل المائل في الأعماق يعود ليعظّر من جديد بفعل الكتابة (٧) بصيغة كائن آخر وباسم مستعار، ويكون الحاضر والشاهد باستمرار.

ولأنّ "حميد" هو ذاك "الطفل القديم" السابغ في ظلمات الزمن المُتخفّض المهورس برغبة الاسترجاع خوفاً من التلاشي الكامل في عالم النسيان فهو الذاكرة تستعيد مشاهد شتّى لشخصيات ومواقع ووضعيّات وتزدحم بعديد الأزمنة المتقطعة (٨) استجابة لتداعيات الذاكرة ونتيجة التردّد بين معنى الاقتدار على التذكّر والنسيان.

وبهذا المنظور يتّسع مجال الأساليب بتخلّق صعيد الأجناس داخل البنية

النصّيّة الواحدة، وذلك بمجموع العناصر التالية:

١- أسلوب كتابة المُذكَرات الَّذِي استدعى اختصار الفصول وتجزئته الروي.

٢- أسلوب الوصف المشهديّ، كان تتحدّد الفصول بعلاقات مكانيّة وزمانيّة وبشخصيّات وجوارات ومواقف هي أقرب إلى الكتابة السينمائيّة.

٣- أسلوب الشعر حينما تتداخل رغبة التذكّر والظهور الحادّ بالانقضاء القادم على غرار ما حدث من انقضاء سالف.

د- أسلوب التجريد باعتماد سرد التلوّن، وذلك بتقلّ الراوي المرجعيّ (حميد) بين الشخصيّات، اقرب الماضي في زمن الطفولة البعيد قصد تفكيك مسار الحكاية الواحد بمجموع مسارات صُغرى تتناظم، وباستخدام تاليفات الرسم والموسيقى في بعض المواطن لتفتّح بذلك علامة السرد والكتابة الأدبيّة عامّة على مختلف الفنون.

٢- بنية الزرويّ: اللائقات موك ذات الرأويّ (حميد).

إذا بحثنا في نظام الزرويّ بدأ لنا حميد مائلا في "البذء" والمُفتّح (٩) وفي مُجمل الفصول الأربعة والسبعين بكثافة الإسناد إلى الضمير المُفَرَّد المتكلم. إلا أنّ هذا الحضور يستدعيّ تشريك الشخصيات التي تحوّل من الغياب إلى الحضور بفعل التذكّر ليمتدّد الزرويّ بأسلوب التداخل بين المسارات الصغرى للشخصيّات ضمن بنية أطراديّة واحدة تتطلق من لحظة التذكّر ابتداءً ليعود إليها انتهاءً:

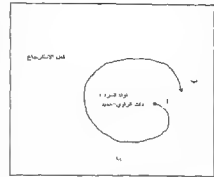
"لا تَمّ أولّد هكذا. تَمّ يؤلّد حميد هكذا" (١٠)

"يتيسم حميد ويُمسَل أجفانه على أعوام ضابّة تقرأض في روع الأمس..." (١١)

فتمتدّد حركة الزمن بموقع الراوي المرجعيّ، لتتخذ لها شاكلة الاستدارة



حيث تلقي نقطة البدء ونقطة الانتهاء كالآتي:



غير أن ظاهرة التفاف المرد حوّل الراوي الأوحد (حميد) استلزمات تجميع الصوت الواحد إلى عديد النبرات بما يصل بين حميد وأترابه وشخصيات أخرى تتقلّب بين الأسماء تبعاً لإحصاء الجدول التالي:

إلا أنّنا نلاحظ عند استقراء مجمل النص وجود شخصيات أخرى تتدرج ضمن عوالم الشخصيات الأكثر حضوراً حسب الجدول السابق، كأفراد عائلة حميد وأبي مفتاح وأمه وأبي أحمد ومجموع سكان "حي الفاضل"...

فيتواصل الأنا والآخر/الأخرون، الموجود والوجود، المجتمع والطبيعة بشاعرية تتألف ضمنها ورومنسية الحنين إلى زمن سالف وواقعية المشهد الموصوف ووجودية الموقف حينما يُنشر موصوف الحال والمشاهد عن عديد الومضات الحكيمية الأقرب إلى بداية الحياة منها إلى قصيدية التعلّسف.

و إذا بحثنا في نسبة حضور الشخصيات استناداً إلى الجداذة السابقة نبيّن لنا ما يلي:

1- الحضور الدائم لـ حميد- الراوي

في كامل الفصول.

ب- الاحتفاء بقَبَر الذاكرة بأتراب الطفولة. وكانَ هذه الشخصيات، على اختلافها، تُمثّل أبعاد الشخصية الراوية بالزمن المشترك والوضعية الواحدة، باستثناء نبيل المنتمي إلى عائلة تاجر ثري، وكريم البدي لا يشارك الجماعة العائليّة إلا قليلاً...

ج- إيلاء خلود كبير اهتمام، فهي المائلة بكثافة في ذات الراوي، تسكن ذاكرته وتندسّ في أعماق روحه، وهي الحلم الجميل في بداية النص، يتهدّم في الأثناء حينما تفقد الأئني طفولتها وطهارة المعنى البديهي إلى الأبد وتحتجب عن الأنظار.

د- توسيع دائرة الاهتمام بفعل التذكّر حينما تشمل الرؤية السردية كلاً من

اسماء الشخصيات	الحضور حسب ارقام الفصول	الحضور حسب عدد الفصول
----------------	-------------------------	-----------------------

حميد	كلّ الفصول	١٥
مفتاح	الفصول: ١/٣/٤/٥/٦/٧/٨/٩/١٠/١١/١٢/١٣/١٤/١٥/١٦/١٧/١٨/١٩/٢٠/٢١/٢٢/٢٣/٢٤/٢٥/٢٦/٢٧/٢٨/٢٩/٣٠/٣١/٣٢/٣٣/٣٤/٣٥/٣٦/٣٧/٣٨/٣٩/٤٠/٤١/٤٢/٤٣/٤٤/٤٥/٤٦/٤٧/٤٨/٤٩/٥٠/٥١/٥٢/٥٣/٥٤/٥٥/٥٦/٥٧/٥٨/٥٩/٦٠/٦١/٦٢/٦٣/٦٤/٦٥/٦٦/٦٧/٦٨/٦٩/٧٠/٧١/٧٢/٧٣/٧٤/٧٥/٧٦/٧٧/٧٨/٧٩/٨٠/٨١/٨٢/٨٣/٨٤/٨٥/٨٦/٨٧/٨٨/٨٩/٩٠/٩١/٩٢/٩٣/٩٤/٩٥/٩٦/٩٧/٩٨/٩٩/١٠٠/١٠١/١٠٢/١٠٣/١٠٤/١٠٥/١٠٦/١٠٧/١٠٨/١٠٩/١١٠/١١١/١١٢/١١٣/١١٤/١١٥/١١٦/١١٧/١١٨/١١٩/١٢٠/١٢١/١٢٢/١٢٣/١٢٤/١٢٥/١٢٦/١٢٧/١٢٨/١٢٩/١٣٠/١٣١/١٣٢/١٣٣/١٣٤/١٣٥/١٣٦/١٣٧/١٣٨/١٣٩/١٤٠/١٤١/١٤٢/١٤٣/١٤٤/١٤٥/١٤٦/١٤٧/١٤٨/١٤٩/١٥٠/١٥١/١٥٢/١٥٣/١٥٤/١٥٥/١٥٦/١٥٧/١٥٨/١٥٩/١٦٠/١٦١/١٦٢/١٦٣/١٦٤/١٦٥/١٦٦/١٦٧/١٦٨/١٦٩/١٧٠/١٧١/١٧٢/١٧٣/١٧٤/١٧٥/١٧٦/١٧٧/١٧٨/١٧٩/١٨٠/١٨١/١٨٢/١٨٣/١٨٤/١٨٥/١٨٦/١٨٧/١٨٨/١٨٩/١٩٠/١٩١/١٩٢/١٩٣/١٩٤/١٩٥/١٩٦/١٩٧/١٩٨/١٩٩/٢٠٠/٢٠١/٢٠٢/٢٠٣/٢٠٤/٢٠٥/٢٠٦/٢٠٧/٢٠٨/٢٠٩/٢١٠/٢١١/٢١٢/٢١٣/٢١٤/٢١٥/٢١٦/٢١٧/٢١٨/٢١٩/٢٢٠/٢٢١/٢٢٢/٢٢٣/٢٢٤/٢٢٥/٢٢٦/٢٢٧/٢٢٨/٢٢٩/٢٣٠/٢٣١/٢٣٢/٢٣٣/٢٣٤/٢٣٥/٢٣٦/٢٣٧/٢٣٨/٢٣٩/٢٤٠/٢٤١/٢٤٢/٢٤٣/٢٤٤/٢٤٥/٢٤٦/٢٤٧/٢٤٨/٢٤٩/٢٥٠/٢٥١/٢٥٢/٢٥٣/٢٥٤/٢٥٥/٢٥٦/٢٥٧/٢٥٨/٢٥٩/٢٦٠/٢٦١/٢٦٢/٢٦٣/٢٦٤/٢٦٥/٢٦٦/٢٦٧/٢٦٨/٢٦٩/٢٧٠/٢٧١/٢٧٢/٢٧٣/٢٧٤/٢٧٥/٢٧٦/٢٧٧/٢٧٨/٢٧٩/٢٨٠/٢٨١/٢٨٢/٢٨٣/٢٨٤/٢٨٥/٢٨٦/٢٨٧/٢٨٨/٢٨٩/٢٩٠/٢٩١/٢٩٢/٢٩٣/٢٩٤/٢٩٥/٢٩٦/٢٩٧/٢٩٨/٢٩٩/٣٠٠/٣٠١/٣٠٢/٣٠٣/٣٠٤/٣٠٥/٣٠٦/٣٠٧/٣٠٨/٣٠٩/٣١٠/٣١١/٣١٢/٣١٣/٣١٤/٣١٥/٣١٦/٣١٧/٣١٨/٣١٩/٣٢٠/٣٢١/٣٢٢/٣٢٣/٣٢٤/٣٢٥/٣٢٦/٣٢٧/٣٢٨/٣٢٩/٣٣٠/٣٣١/٣٣٢/٣٣٣/٣٣٤/٣٣٥/٣٣٦/٣٣٧/٣٣٨/٣٣٩/٣٤٠/٣٤١/٣٤٢/٣٤٣/٣٤٤/٣٤٥/٣٤٦/٣٤٧/٣٤٨/٣٤٩/٣٥٠/٣٥١/٣٥٢/٣٥٣/٣٥٤/٣٥٥/٣٥٦/٣٥٧/٣٥٨/٣٥٩/٣٦٠/٣٦١/٣٦٢/٣٦٣/٣٦٤/٣٦٥/٣٦٦/٣٦٧/٣٦٨/٣٦٩/٣٧٠/٣٧١/٣٧٢/٣٧٣/٣٧٤/٣٧٥/٣٧٦/٣٧٧/٣٧٨/٣٧٩/٣٨٠/٣٨١/٣٨٢/٣٨٣/٣٨٤/٣٨٥/٣٨٦/٣٨٧/٣٨٨/٣٨٩/٣٩٠/٣٩١/٣٩٢/٣٩٣/٣٩٤/٣٩٥/٣٩٦/٣٩٧/٣٩٨/٣٩٩/٤٠٠/٤٠١/٤٠٢/٤٠٣/٤٠٤/٤٠٥/٤٠٦/٤٠٧/٤٠٨/٤٠٩/٤١٠/٤١١/٤١٢/٤١٣/٤١٤/٤١٥/٤١٦/٤١٧/٤١٨/٤١٩/٤٢٠/٤٢١/٤٢٢/٤٢٣/٤٢٤/٤٢٥/٤٢٦/٤٢٧/٤٢٨/٤٢٩/٤٣٠/٤٣١/٤٣٢/٤٣٣/٤٣٤/٤٣٥/٤٣٦/٤٣٧/٤٣٨/٤٣٩/٤٤٠/٤٤١/٤٤٢/٤٤٣/٤٤٤/٤٤٥/٤٤٦/٤٤٧/٤٤٨/٤٤٩/٤٥٠/٤٥١/٤٥٢/٤٥٣/٤٥٤/٤٥٥/٤٥٦/٤٥٧/٤٥٨/٤٥٩/٤٦٠/٤٦١/٤٦٢/٤٦٣/٤٦٤/٤٦٥/٤٦٦/٤٦٧/٤٦٨/٤٦٩/٤٧٠/٤٧١/٤٧٢/٤٧٣/٤٧٤/٤٧٥/٤٧٦/٤٧٧/٤٧٨/٤٧٩/٤٨٠/٤٨١/٤٨٢/٤٨٣/٤٨٤/٤٨٥/٤٨٦/٤٨٧/٤٨٨/٤٨٩/٤٩٠/٤٩١/٤٩٢/٤٩٣/٤٩٤/٤٩٥/٤٩٦/٤٩٧/٤٩٨/٤٩٩/٥٠٠/٥٠١/٥٠٢/٥٠٣/٥٠٤/٥٠٥/٥٠٦/٥٠٧/٥٠٨/٥٠٩/٥١٠/٥١١/٥١٢/٥١٣/٥١٤/٥١٥/٥١٦/٥١٧/٥١٨/٥١٩/٥٢٠/٥٢١/٥٢٢/٥٢٣/٥٢٤/٥٢٥/٥٢٦/٥٢٧/٥٢٨/٥٢٩/٥٣٠/٥٣١/٥٣٢/٥٣٣/٥٣٤/٥٣٥/٥٣٦/٥٣٧/٥٣٨/٥٣٩/٥٤٠/٥٤١/٥٤٢/٥٤٣/٥٤٤/٥٤٥/٥٤٦/٥٤٧/٥٤٨/٥٤٩/٥٥٠/٥٥١/٥٥٢/٥٥٣/٥٥٤/٥٥٥/٥٥٦/٥٥٧/٥٥٨/٥٥٩/٥٦٠/٥٦١/٥٦٢/٥٦٣/٥٦٤/٥٦٥/٥٦٦/٥٦٧/٥٦٨/٥٦٩/٥٧٠/٥٧١/٥٧٢/٥٧٣/٥٧٤/٥٧٥/٥٧٦/٥٧٧/٥٧٨/٥٧٩/٥٨٠/٥٨١/٥٨٢/٥٨٣/٥٨٤/٥٨٥/٥٨٦/٥٨٧/٥٨٨/٥٨٩/٥٩٠/٥٩١/٥٩٢/٥٩٣/٥٩٤/٥٩٥/٥٩٦/٥٩٧/٥٩٨/٥٩٩/٦٠٠/٦٠١/٦٠٢/٦٠٣/٦٠٤/٦٠٥/٦٠٦/٦٠٧/٦٠٨/٦٠٩/٦١٠/٦١١/٦١٢/٦١٣/٦١٤/٦١٥/٦١٦/٦١٧/٦١٨/٦١٩/٦٢٠/٦٢١/٦٢٢/٦٢٣/٦٢٤/٦٢٥/٦٢٦/٦٢٧/٦٢٨/٦٢٩/٦٣٠/٦٣١/٦٣٢/٦٣٣/٦٣٤/٦٣٥/٦٣٦/٦٣٧/٦٣٨/٦٣٩/٦٤٠/٦٤١/٦٤٢/٦٤٣/٦٤٤/٦٤٥/٦٤٦/٦٤٧/٦٤٨/٦٤٩/٦٥٠/٦٥١/٦٥٢/٦٥٣/٦٥٤/٦٥٥/٦٥٦/٦٥٧/٦٥٨/٦٥٩/٦٦٠/٦٦١/٦٦٢/٦٦٣/٦٦٤/٦٦٥/٦٦٦/٦٦٧/٦٦٨/٦٦٩/٦٧٠/٦٧١/٦٧٢/٦٧٣/٦٧٤/٦٧٥/٦٧٦/٦٧٧/٦٧٨/٦٧٩/٦٨٠/٦٨١/٦٨٢/٦٨٣/٦٨٤/٦٨٥/٦٨٦/٦٨٧/٦٨٨/٦٨٩/٦٩٠/٦٩١/٦٩٢/٦٩٣/٦٩٤/٦٩٥/٦٩٦/٦٩٧/٦٩٨/٦٩٩/٧٠٠/٧٠١/٧٠٢/٧٠٣/٧٠٤/٧٠٥/٧٠٦/٧٠٧/٧٠٨/٧٠٩/٧١٠/٧١١/٧١٢/٧١٣/٧١٤/٧١٥/٧١٦/٧١٧/٧١٨/٧١٩/٧٢٠/٧٢١/٧٢٢/٧٢٣/٧٢٤/٧٢٥/٧٢٦/٧٢٧/٧٢٨/٧٢٩/٧٣٠/٧٣١/٧٣٢/٧٣٣/٧٣٤/٧٣٥/٧٣٦/٧٣٧/٧٣٨/٧٣٩/٧٤٠/٧٤١/٧٤٢/٧٤٣/٧٤٤/٧٤٥/٧٤٦/٧٤٧/٧٤٨/٧٤٩/٧٥٠/٧٥١/٧٥٢/٧٥٣/٧٥٤/٧٥٥/٧٥٦/٧٥٧/٧٥٨/٧٥٩/٧٦٠/٧٦١/٧٦٢/٧٦٣/٧٦٤/٧٦٥/٧٦٦/٧٦٧/٧٦٨/٧٦٩/٧٧٠/٧٧١/٧٧٢/٧٧٣/٧٧٤/٧٧٥/٧٧٦/٧٧٧/٧٧٨/٧٧٩/٧٨٠/٧٨١/٧٨٢/٧٨٣/٧٨٤/٧٨٥/٧٨٦/٧٨٧/٧٨٨/٧٨٩/٧٩٠/٧٩١/٧٩٢/٧٩٣/٧٩٤/٧٩٥/٧٩٦/٧٩٧/٧٩٨/٧٩٩/٨٠٠/٨٠١/٨٠٢/٨٠٣/٨٠٤/٨٠٥/٨٠٦/٨٠٧/٨٠٨/٨٠٩/٨١٠/٨١١/٨١٢/٨١٣/٨١٤/٨١٥/٨١٦/٨١٧/٨١٨/٨١٩/٨٢٠/٨٢١/٨٢٢/٨٢٣/٨٢٤/٨٢٥/٨٢٦/٨٢٧/٨٢٨/٨٢٩/٨٣٠/٨٣١/٨٣٢/٨٣٣/٨٣٤/٨٣٥/٨٣٦/٨٣٧/٨٣٨/٨٣٩/٨٤٠/٨٤١/٨٤٢/٨٤٣/٨٤٤/٨٤٥/٨٤٦/٨٤٧/٨٤٨/٨٤٩/٨٥٠/٨٥١/٨٥٢/٨٥٣/٨٥٤/٨٥٥/٨٥٦/٨٥٧/٨٥٨/٨٥٩/٨٦٠/٨٦١/٨٦٢/٨٦٣/٨٦٤/٨٦٥/٨٦٦/٨٦٧/٨٦٨/٨٦٩/٨٧٠/٨٧١/٨٧٢/٨٧٣/٨٧٤/٨٧٥/٨٧٦/٨٧٧/٨٧٨/٨٧٩/٨٨٠/٨٨١/٨٨٢/٨٨٣/٨٨٤/٨٨٥/٨٨٦/٨٨٧/٨٨٨/٨٨٩/٨٩٠/٨٩١/٨٩٢/٨٩٣/٨٩٤/٨٩٥/٨٩٦/٨٩٧/٨٩٨/٨٩٩/٩٠٠/٩٠١/٩٠٢/٩٠٣/٩٠٤/٩٠٥/٩٠٦/٩٠٧/٩٠٨/٩٠٩/٩١٠/٩١١/٩١٢/٩١٣/٩١٤/٩١٥/٩١٦/٩١٧/٩١٨/٩١٩/٩٢٠/٩٢١/٩٢٢/٩٢٣/٩٢٤/٩٢٥/٩٢٦/٩٢٧/٩٢٨/٩٢٩/٩٣٠/٩٣١/٩٣٢/٩٣٣/٩٣٤/٩٣٥/٩٣٦/٩٣٧/٩٣٨/٩٣٩/٩٤٠/٩٤١/٩٤٢/٩٤٣/٩٤٤/٩٤٥/٩٤٦/٩٤٧/٩٤٨/٩٤٩/٩٥٠/٩٥١/٩٥٢/٩٥٣/٩٥٤/٩٥٥/٩٥٦/٩٥٧/٩٥٨/٩٥٩/٩٦٠/٩٦١/٩٦٢/٩٦٣/٩٦٤/٩٦٥/٩٦٦/٩٦٧/٩٦٨/٩٦٩/٩٧٠/٩٧١/٩٧٢/٩٧٣/٩٧٤/٩٧٥/٩٧٦/٩٧٧/٩٧٨/٩٧٩/٩٨٠/٩٨١/٩٨٢/٩٨٣/٩٨٤/٩٨٥/٩٨٦/٩٨٧/٩٨٨/٩٨٩/٩٩٠/٩٩١/٩٩٢/٩٩٣/٩٩٤/٩٩٥/٩٩٦/٩٩٧/٩٩٨/٩٩٩/١٠٠٠/١٠٠١/١٠٠٢/١٠٠٣/١٠٠٤/١٠٠٥/١٠٠٦/١٠٠٧/١٠٠٨/١٠٠٩/١٠١٠/١٠١١/١٠١٢/١٠١٣/١٠١٤/١٠١٥/١٠١٦/١٠١٧/١٠١٨/١٠١٩/١٠٢٠/١٠٢١/١٠٢٢/١٠٢٣/١٠٢٤/١٠٢٥/١٠٢٦/١٠٢٧/١٠٢٨/١٠٢٩/١٠٣٠/١٠٣١/١٠٣٢/١٠٣٣/١٠٣٤/١٠٣٥/١٠٣٦/١٠٣٧/١٠٣٨/١٠٣٩/١٠٤٠/١٠٤١/١٠٤٢/١٠٤٣/١٠٤٤/١٠٤٥/١٠٤٦/١٠٤٧/١٠٤٨/١٠٤٩/١٠٥٠/١٠٥١/١٠٥٢/١٠٥٣/١٠٥٤/١٠٥٥/١٠٥٦/١٠٥٧/١٠٥٨/١٠٥٩/١٠٦٠/١٠٦١/١٠٦٢/١٠٦٣/١٠٦٤/١٠٦٥/١٠٦٦/١٠٦٧/١٠٦٨/١٠٦٩/١٠٧٠/١٠٧١/١٠٧٢/١٠٧٣/١٠٧٤/١٠٧٥/١٠٧٦/١٠٧٧/١٠٧٨/١٠٧٩/١٠٨٠/١٠٨١/١٠٨٢/١٠٨٣/١٠٨٤/١٠٨٥/١٠٨٦/١٠٨٧/١٠٨٨/١٠٨٩/١٠٩٠/١٠٩١/١٠٩٢/١٠٩٣/١٠٩٤/١٠٩٥/١٠٩٦/١٠٩٧/١٠٩٨/١٠٩٩/١١٠٠/١١٠١/١١٠٢/١١٠٣/١١٠٤/١١٠٥/١١٠٦/١١٠٧/١١٠٨/١١٠٩/١١١٠/١١١١/١١١٢/١١١٣/١١١٤/١١١٥/١١١٦/١١١٧/١١١٨/١١١٩/١١٢٠/١١٢١/١١٢٢/١١٢٣/١١٢٤/١١٢٥/١١٢٦/١١٢٧/١١٢٨/١١٢٩/١١٣٠/١١٣١/١١٣٢/١١٣٣/١١٣٤/١١٣٥/١١٣٦/١١٣٧/١١٣٨/١١٣٩/١١٤٠/١١٤١/١١٤٢/١١٤٣/١١٤٤/١١٤٥/١١٤٦/١١٤٧/١١٤٨/١١٤٩/١١٥٠/١١٥١/١١٥٢/١١٥٣/١١٥٤/١١٥٥/١١٥٦/١١٥٧/١١٥٨/١١٥٩/١١٦٠/١١٦١/١١٦٢/١١٦٣/١١٦٤/١١٦٥/١١٦٦/١١٦٧/١١٦٨/١١٦٩/١١٧٠/١١٧١/١١٧٢/١١٧٣/١١٧٤/١١٧٥/١١٧٦/١١٧٧/١١٧٨/١١٧٩/١١٨٠/١١٨١/١١٨٢/١١٨٣/١١٨٤/١١٨٥/١١٨٦/١١٨٧/١١٨٨/١١٨٩/١١٩٠/١١٩١/١١٩٢/١١٩٣/١١٩٤/١١٩٥/١١٩٦/١١٩٧/١١٩٨/١١٩٩/١٢٠٠/١٢٠١/١٢٠٢/١٢٠٣/١٢٠٤/١٢٠٥/١٢٠٦/١٢٠٧/١٢٠٨/١٢٠٩/١٢١٠/١٢١١/١٢١٢/١٢١٣/١٢١٤/١٢١٥/١٢١٦/١٢١٧/١٢١٨/١٢١٩/١٢٢٠/١٢٢١/١٢٢٢/١٢٢٣/١٢٢٤/١٢٢٥/١٢٢٦/١٢٢٧/١٢٢٨/١٢٢٩/١٢٣٠/١٢٣١/١٢٣٢/١٢٣٣/١٢٣٤/١٢٣٥/١٢٣٦/١٢٣٧/١٢٣٨/١٢٣٩/١٢٤٠/١٢٤١/١٢٤٢/١٢٤٣/١٢٤٤/١٢٤٥/١٢٤٦/١٢٤٧/١٢٤٨/١٢٤٩/١٢٥٠/١٢٥١/١٢٥٢/١٢٥٣/١٢٥٤/١٢٥٥/١٢٥٦/١٢٥٧/١٢٥٨/١٢٥٩/١٢٦٠/١٢٦١/١٢٦٢/١٢٦٣/١٢٦٤/١٢٦٥/١٢٦٦/١٢٦٧/١٢٦٨/١٢٦٩/١٢٧٠/١٢٧١/١٢٧٢/١٢٧٣/١٢٧٤/١٢٧٥/١٢٧٦/١٢٧٧/١٢٧٨/١٢٧٩/١٢٨٠/١٢٨١/١٢٨٢/١٢٨٣/١٢٨٤/١٢٨٥/١٢٨٦/١٢٨٧/١٢٨٨/١٢٨٩/١٢٩٠/١٢٩١/١٢٩٢/١٢٩٣/١٢٩٤/١٢٩٥/١٢٩٦/١٢٩٧/١٢٩٨/١٢٩٩/١٣٠٠/١٣٠١/١٣٠٢/١٣٠٣/١٣٠٤/١٣٠٥/١٣٠٦/١٣٠٧/١٣٠٨/١٣٠٩/١٣١٠/١٣١١/١٣١٢/١٣١٣/١٣١٤/١٣١٥/١٣١٦/١٣١٧/١٣١٨/١٣١٩/١٣٢٠/١٣٢١/١٣٢٢/١٣٢٣/١٣٢٤/١٣٢٥/١٣٢٦/١٣٢٧/١٣٢٨/١٣٢٩/١٣٣٠/١٣٣١/١٣٣٢/١٣٣٣/١٣٣٤/١٣٣٥/١٣٣٦/١٣٣٧/١٣٣٨/١٣٣٩/١٣٤٠/١٣٤١/١٣٤٢/١٣٤٣/١٣٤٤/١٣٤٥/١٣٤٦/١٣٤٧/١٣٤٨/١٣٤٩/١٣٥٠/١٣٥١/١٣٥٢/١٣٥٣/١٣٥٤/١٣٥٥/١٣٥٦/١٣٥٧/١٣٥٨/١٣٥٩/١٣٦٠/١٣٦١/١٣٦٢/١٣٦٣/١٣٦٤/١٣٦٥/١٣٦٦/١٣٦٧/١٣٦٨/١٣٦٩/١٣٧٠/١٣٧١/١٣٧٢/١٣٧٣/١٣٧٤/١٣٧٥/١٣٧٦/١٣٧٧/١٣٧٨/١٣٧٩/١٣٨٠/١٣٨١/١٣٨٢/١٣٨٣/١٣٨٤/١٣٨٥/١٣٨٦/١٣٨٧/١٣٨٨/١٣٨٩/١٣٩٠/١٣٩١/١٣٩٢/١٣٩٣/١٣٩٤/١٣٩٥/١٣٩٦/١٣٩٧/١٣٩٨/١٣٩٩/١٤٠٠/١٤٠١/١٤٠٢/١٤٠٣/١٤٠٤/١٤٠٥/١٤٠٦/١٤٠٧/١٤٠٨/١٤٠٩/١٤١٠/١٤١١/١٤١٢/١٤١٣/١٤١٤/١٤١٥/١٤١٦/١٤١٧/١٤١٨/١٤١٩/١٤٢٠/١٤٢١/١٤٢٢/١٤٢٣/١٤٢٤/١٤٢٥/١٤٢٦/١٤٢٧/١٤٢٨/١٤٢٩/١٤٣٠/١٤٣١/١٤٣٢/١٤٣٣/١٤٣٤/١٤٣٥/١٤٣٦/١٤٣٧/١٤٣٨/١٤٣٩/١٤٤٠/١٤٤١/١٤٤٢/١٤٤٣/١٤٤٤/١٤٤٥/١٤٤٦/١٤٤٧/١٤٤٨/١٤٤٩/١٤٥٠/١٤٥١/١٤٥٢/١٤٥٣/١٤٥٤/١٤٥٥/١٤٥٦/١٤٥٧/١٤٥٨/١٤٥٩/١٤٦٠/١٤٦١/١٤٦٢/١٤٦٣/١٤٦٤/١٤٦٥/١٤٦٦/١٤٦٧/١٤٦٨/١٤٦٩/١٤٧٠/١٤٧١/١٤٧٢/١٤٧٣/١٤٧٤/١٤٧٥/١٤٧٦/١٤٧٧/١٤٧٨/١٤٧٩/١٤٨٠/١٤٨١/١٤٨٢/١٤٨٣/١٤٨٤/١٤٨٥/١٤٨٦/١٤٨٧/١٤٨٨/١٤٨٩/١٤٩٠/١٤٩١/١٤٩٢/١٤٩٣/١٤٩٤/١٤٩٥/١٤٩٦/١٤٩٧/١٤٩٨/١٤٩٩/١٥٠٠/١٥٠١/١٥٠٢/١٥٠٣/١٥٠٤/١٥٠٥/١٥٠٦/١٥٠٧/١٥٠٨/١٥٠٩/١٥١٠/١٥١١/١٥١٢/١٥١٣/١٥١٤/١٥١٥/١٥١٦/١٥١٧/١٥١٨/١٥١٩/١٥٢٠/١٥٢١/١٥٢٢/١٥٢٣/١٥٢٤/١٥٢٥/١٥٢٦/١٥٢٧/١٥٢٨/١٥٢٩/١٥٣٠/١٥٣١/١٥٣٢/١٥٣٣/١٥٣٤/١٥٣٥/١٥٣٦/١٥٣٧/١٥٣٨/١٥٣٩/١٥٤٠/١٥٤١/١٥٤٢/١٥٤٣/١٥٤٤/١٥٤٥/١٥٤٦/١٥٤٧/١٥٤٨/١٥٤٩/١٥٥٠/١٥٥١/١٥٥٢/١٥٥٣/١٥٥٤/١٥٥٥/١٥٥٦/١٥٥٧/١٥٥٨/١٥٥٩/١٥٦٠/١٥٦١/١٥٦٢/١٥٦٣/١٥٦٤/١٥٦٥/١٥٦٦/١٥٦٧/١٥٦٨/١٥٦٩/١٥٧٠/١٥٧١/١٥٧٢/١٥٧٣/١٥٧٤/١٥٧٥/١٥٧٦/١٥٧٧/١٥٧٨/١٥٧٩/١٥٨٠/١٥٨١/١٥٨٢/١٥٨٣/١٥٨٤/١٥٨٥/١٥٨٦/١٥٨٧/١٥٨٨/١٥٨٩/١٥٩٠/١٥٩١/١٥٩٢/١٥٩٣/١٥٩٤/١٥٩٥/١٥٩٦/١٥٩٧/١٥٩٨/١٥٩٩/١٦٠٠/١٦٠١/١٦٠٢/١٦٠٣/١٦٠٤/١٦٠٥/١٦٠٦/١٦٠٧/١٦٠٨/١٦٠٩/١٦١٠/١٦١١/١٦١٢/١٦١٣/١٦١٤/١٦١٥/١٦١٦/١٦١٧/١	

(، وبين الرؤيا والكابوس، وبين الرتبة وهاجس التغيير، وبين اللغة بمخافت عبواتها الرمزية والموسيقى (سنان) عازف الماكسون ورغبة التعلم منه)، وبين الانغماس في واقع اللحظة بمخافت موافقة التمرد الطفولي ورغبة التصحر .

و إذا " رهائن الغيب " بناء يتناغم في الداخل بهذه الثيمات الأساسية التي يُمكن تمثيلها في مجامع دلالية ثلاثة تتحدد بالتكافؤ والاختلاف :

- الحرية والحب والحلم

- السياسة والعنف

- الجنون والأسطورة.

و لئن اختلفت هذه المجامع الثلاثة في المقاصد والوظائف فلها مواطن تدخل واشترائك، شأن التواصل الواقعي بين الذات الفردية وحياة المجموعة، وبين الكائن والكيان والمكان، وبين اللغة والعقل والذاكرة وما وراء - اللغة والمخيال والتسيان، وبين المعقول واللا - معقول، وبين المثنى واللا معنى، وبين الموجود والوجود والمُعدَم ...

إنَّ فعلية التذكّر بدافع الانقضاء القادم على غرار الانقضاء الحادث هي الأساس الابدئي والمرجمي لجُمل المروي .

كذا الاسترجاع لحظة بُهمة، كحصة تُكسب في غدِير الذاكرة بُشش دوائر تتناسل لاحقاً بما يُشبه " كتابة التدايعات "، أو كضربة نَزْد بُهْها الأوّل هو القصد الكاتب الذي سُرّهان ما يُشس النصّ الذي يكتب صاحبه في الأثناء وعند الانتهاء .

إنَّ أنا - الراوي هو بمنزلة نُقطة البدء والنواة التي تمسك عميق المرويّ. وما يتعدّ ويلتص سُرّاً ليس إلا سُدَى يُصَفّ بذلك " المركز " الجاذب ويلتص به ليستقبل إشعاعه المائل فيه بصريح الدلالات وبالخيّ منها .

وكما تحلّ لحظة " رهائن الغيب " بفاعلية هذه النواة التي تمثّل مرجعنا الأوّل في التحوّل للتدليل بَدْءاً على شاعرية النصّ رغم التزامه الظاهر

ب- الحبّ يُؤالَف بين حميد وحمزة، وبين خلود وبُئينة وعُفاف .

ج- السياسة تتحدّد بالتزام أحمد وانغراطه الواهي في العمل النضاليّ العنفيّ والسُرّيّ مع عديد الرفاق.

د- المُنف، وهو ظاهرة منتشرة في عديد المواطن من المرويّ لدى المؤسسة (مدرّس التاريخ) والآباء (أبو مفتاح على وجه الخصوص وجمدان العامر) والأطفال (حميد وكافة الأتراب) على حدّ سواء، وتشمل الذكور لا الإناث. فهو سلاحهم المشهّر ضدّ الإناث بُقلاً وقُوّاً. وهو بمنزلة القيمة المرجعية داخل عالم الذكور، إذ تتحدّد على أسسه منظومة التراتب بينهم وتُقاس الفتوة التي هي شرط الذكورة الأوّل في مُجتمع سلطة الأب واقعاً ومجازاً .

إلا أنّ هذا المُنف - القيمة يفترض سُنناً لتداول ورثها الخلف عن السلف ويتقضي في الأساس مواجهة النذ لِنَده وتخاصي مختلف أساليب الخسر عند المواجهة، كمواقف الأتراب وأهل الحي المتنافسة من سُلطان الفتى الذي يادر بطعن خصمه غُدرًا ...

هـ- الجنون، وهو البُعد الآخر للمشهد السرديّ الموصوف يَرِدّ عارضاً في إحدى نهايات المرويّ، كحكاية عيد تحديداً .

و- الأسطورة تمود بالمرويّ وعديد شخصياته (حميد وجوهر والأتراب على وجه الخصوص) إلى أبعد الأزمنة في بنية الزمن المتحكّم بالجميع، كان نشي عقائد الجنّ والعفاريت السائدة في العالم المرويّ بالذهن العام، فتتعلق بذلك الحكاية والمعنى الأنثروبولوجي الحاف بها لحظة تمثّل الخلفية الميتولوجية لحكاية جوهر وأحداث "الخرابة" عند زيارتها بُقلاً .

ز- الحُلم، ذلك الوجه الآخر للواقع في بنية المرويّ، كان تشعّ مواقفه وتضيق وتختلف أشكالها ووظائفها بين حُلم النوم وحُلم اليقظة، وبين الإقامة (حميد) والسفر (زكريّا، بحثا عن الأب الضائع

عُفاف وحمزة وسُلطان وأحمد بصُرب من التعلق الخاصّ بين الحبّ والقوة (الفتوة) والسياسة، كان تشمل هذه الثيمات الأساسية عديد المواطن وصفاً بانورامياً للأحداث أو وصفاً باطنياً ينفذ إلى أعماق الشخصية الماشقة المنفوعة في الداخل برغبة التواصل مع الآخر لقاءً مُباشراً أو تراسلاً، وحينما يتعلق الحبّ والقوة تنصير سلطة الحبّ على القوة. ولحظة تنزاج القوة عن الحبّ تُضجّي سُخفاً في اتّجاه، كما تستعيد القوة حكمتها بالسياسة في اتّجاه آخر نتيجة حضور الحبّ على شاكلة أوسع من الذات، إذ يتحدّد بالالتزام، وبمجموع قيم وطنية وإنسانية.

هـ- تصبّد اللحظات النادرة عبر شخصيات أخرى، كجمدان العامر ووالد مفتاح السكير وعهد المُقبل وجوهر المسكون بالخوف من الجنّ وأبي أحمد وبعض المواقف داخل أسر الأتراب، وهي لحظات أقرب إلى الوصف البانوراميّ الذي يتخلّل المسرد بين الحين والآخر كلّما أوغل في الإطّيان لإكسابه صفة الواقعية.

و- البحث عن أفق للأمل في غمرة اليأس المستبّد بمديد الشخصيات واصطدامها بجحيم الوضعية، كان يحرص حميد الراوي على إكساب وجوهه معنى جديداً بالحبّ إنّ الانفجّاح على بُئينة، تلميزة المدرسة، وبِذه التعلّق بها في خاتمة المرويّ.

٤- نيمات النهر الكبرى

تتبنى الرواية، إذن، على مشاهد الحياة الخاصة بالشخصيات ومواقفها وأفعالها وأقوالها لتتعدّد ثيماتها الكبرى أساساً ومرجعا بمنظوم العلاقات بين الراوي (حميد) ومختلف هذه الشخصيات بُقلاً للمواضيع التالية :

١ - الحرّية تصل بين رغبة الغربة (حميد والأتراب) وقهر الجماعة مُتّلاً هي الأب والمدرسة وسُلطة الكبار .



و لئن سعى الراوي إلى تركيز المروّي بذهنه النواة الصلبة مُثَلَّة في حميد وأترابه فقد وسّع من أفاقه بعيد التفاصيل وحرّية التذكّر أحياناً عديدة الذّاكرة عن الاستمرار في الكشف عن مَحَبَّات كثيرة في حياة خلود طفلة الخمسة عشر زيجهما (٢٣) بجسدها الأثووي الوفير المتكتم وخلوات الأطفال الأتراب في المكان-الضاربة بعيداً عن

سلطة الآباء والمؤسّسات وبض المشاهد من حياة الفتيان الكبار... إلا أنّ المروّي يعول عليها، وكما أسلفنا، إلى كتابة الاعترافات بِضَرْبٍ خاصٍّ من الكشف عن وقائع حدثت بالفعل، كبعض مشاهد "سما الظهيرة" (٢٤) وتطلّع حميد إلى خلود، وحزمة إلى عفاف ذات الضفائر المبتلة برشاش الحب، الكامنة قرب النافذة تُظِلُّ سراً خشية أن يراها أحد... (٢٥)، وكراهية سلطة الآباء والمدرسة والمدرّسين (استاذ التاريخ على سبيل المثال)، وعنة أبي مفتاح التي حولته إلى سيّكر، والحقد الطبقيّ على نبيل الذي يفضت حيناً ليظهر أحياناً، وحدث استمئاء عزّوز (٢٦)، وتطلّع كلّ من حميد وعزّوز سراً لجسد الجارة عند نشرها الفسيل (٢٧)، وفضح غيبو الوطني (٢٨)، واستعمال المُغف (٢٩).

كذا يوغل المروّي في عالم "الشّر"، إذ يتّجه إلى خفايا النفوس ومُظلم الأقبية والزوايا نُشْدانا لوصف الوقائع كما هي باكتسائها طابعاً تراجيديّاً في بعض المواطن، كاحلام الفتية وكوابيسهم التي لا تقطع ووحشية الأب في حياة مفتاح وغيباه المجهول في وعي زكريّا... فتتعاظم بنية المروّي بتفاصيل حياة التمرّد والانصراف لقيم الشّرّ والمغامرة في البغاة عن الذات من شتى الأخطار المحدقة بها، كإقدام مفتاح على إحراق أبيه باضرام النار في البيت بعد فاجعة طرده وأمه إلى الشارع، إلا أنّ صُور "الشّر" الواردة في عديد المواطن تشي في الأثناء بأصيل القيم الإنسانيّة وعصمتها، كتعاكس الفتيّة الأتراب ومُقاومة التسلّط

إلى الحوش، الدّراجة الهوائية القديمة، الصناديق الخشبيّة ودوات التّجارة والحجارة الصغيرة حيث ينام حميد (الراوي) وشقيقاه وشقيقته (١٦) وكما يشهد المروّي على زمنين لولادة الراوي: ولادة الجسد ولادة الوعي يكتفي بالإلحاح إلى زمن البدايات ويُوغّل في تفاصيل الزمن اللاحق منذ نشأة الوعي وتناميه بلوغ حميد من الثالثة عشرة (١٧).

فيحدّد الاسم (حميد) بالمكان والأسرة الفقيرة والحب الطفولة (الملاح والدراجة...) مع الأتراب. ويتّسع أفق هذا الاسم بالشخصيّات الأخرى وصولاً إلى المجموعة الشعبيّة الماثلة بكثافة في ظاهر المشاهد المرديّة الموصوفة وعصمتها. وهنما تشطّ الذّاكرة في بُدء المروّي يتعالى ذلك الحنين إلى زمن البدايات: "وعندما يهرج كريم فإنّ الأرض تخرج معه، كذلك الغنّيات والشبابيك" (١٨).

تأبّط إرث الثورة وراح يرحم الضواحي بالمصيان، فَصَارَ نَهْياً لِزِنَازِن تَقَازِفِه في فَجُور (١٩).

"الآن كلّما شممت رغبها رأيت عزّوز يذرع بهو الذّاكرة مُغفلاً في مشيته، فصيحا في ممته، فاشعل قميصاً لعله يأتي إليّ جالبا وصيفات حُلمه والقهوة التي يحبّها، وممّا نزع الحجاب عن قارب يبحرنا إلى أرياف الطفولة" (٢٠)، "عندما يمدو زكريّا تمدو معه السنابل والشرفحات، وعندما يهغو إلى السفر تهغو معه الحفّات والمجاذيف والعاصفة..." (٢١).

"وعندما يسهر مفتاح مع جنونه الكامن يسهر معه السعف واللهب والجداجد. لم يكن مغمراً يجنونه غير أنّه كان يُؤويّه في شريان الحجر كما لو يُؤوي سراً صديقاً في خُودة الأزل" (٢٢)...

و لأنّ شخصيّات الأتراب مُختلفة كتعكس ذات الراوي ذراة التّعذّب بالثروة والحلم والسفر والجنون.

بالسرود، فإنّها تستدعي في المقام الثاني استقرار جماليّة السرد بمُختلف أساليب الوصف عند تحليل سدى المروّي بُغية الكشف عن "شاعريّة السرد" و"سردية الشعر" هي بناء نصّي واحد معنى أمين صالح إلى توسيع مجاله التماسيّ بعيداً عن مسبق الالتزام التقليديّ بالجنس الأدبيّ الواحد، كما أسلفنا.

٥- في سدى المروّي.

لئن المروّي يجمّل بنائه لحظة يتّسع مداهما بالتذكّر حينما تُزَامَن "الإفقال" في اتّجاه العالم الخارجي والانفتاح صوب الداخل تُشدّاناً لاستراحة تحقّق بها الذات الراوية بعضاً من الطمأنينة عند استرجاع العديد من صُور الماضي، ولأنّ نقطة البدء غارقة تماماً في النسيان فقد التجأ الراوي إلى المُخيال بُغية تمثّلها: كان المطر الأزرق الذي يطرق برفقٍ أهذاب أسراراً تُطلق الصرخة ثلّو الصرخة... (١٢).

فَتَحَدَّدَ الولادة، تقريباً، بإيهام لفة الشعر، "والجُولى بي كنت تصفك مرّة الولادة وتطفق قفري من رحم الصدفة، وكنت أَرْضع حليب الغواية من ثدي المجهول، الحامل مصيري بيدين من صلصال" (١٣).

تلك هي، إذن، ولادة الكائن قبل نشأة الاسم تستدعي في البدء رؤية المُشاحبة بتوظيف لفة الشعر ولغة الحلم ممّا (١٤).

كذا يبعث السرد له عبر الذّاكرة والمخيال منذ البدء عن أوّل الجنون، عن الغمّة الغمّة الغمّة إلى نور الحياة، إلى "مرابا حيّ الفاضل في العام ١٩٩٣" (١٥).

و إذا الولادة الفعلية للسارد تتزامن ووعي المكان ومّا في المكان من أشياء ووجوه: "الطرققات، الأثقة، النبوت الطينيّة، المصاييح المُلقّة على أعالي الجدران، الكليان الهزيلان يُبعثران أكوام القمامة، الناطور يخرق أحشاء الليل يمشعل كهريائيّ وسعال مُقتل،



وانتصار الحب على مختلف قوى الخطر (٢٠)، والالتزام السياسي (٣١).

٦- كتابة "الشعر" والحديث إلى جنود أخرى صميحة تلمست إلى الابد.

إن تعاطف الشعر في سيروية الأحداث هو الحافز الأكبر على نقل الشروى من رومنسية الحال إلى واقعية الحدث- الحال بكتابة الأسماء عبر ذاكرة التفاصيل وحزن الذاكرة. وما يتناغم شرساً مَحْضاً في عديد المشاهد المتراكمة المتداخلة بأسلوب نداعيات الذاكرة يُشعر في الأشياء قيمة الخاصة التي تسعى إلى الكشف عن المخبر اللطيف داخل عوالم الذوات الفردية وضمن

مخيال الجماعة وذهنها الخرافي. وإذا المكر المائل في مجمل النص إعلان خفي لتعدد العصيان، في الشعر يُتَناوَم الشعر المحض لحظة يستدعي التسلسل إليه تقيضه الكامن فيه، كالابن يُقال سُلطة أبيه، وكالأنوثة تُقاوِم عَنَت الذكورة، وعنجهيتها بالجمال ونداء الشهوة، وكالحلم يهتك أسرار القيم الراكدة الموروثة، وكالجنون يقضح أسطورة العقل الواحد المتغلب أبداً، وكالشوة سلبية الشعور الحاد بالقهر والخذلان، وكالسفر يعلم به بعض الكبار والصغار على حد سواء ويقف بحر الحكاية على وسيع الأفاق، وكلومت المرجأ المائل في تلافيف وهي لحظة التذكر يحفز الذات الكتابة على الكتابة، إذ الكتابة هي آخر

الأنطاف شهادة على الموت بالهالك (٣٢)، وعَدَا ذلك فهو التسيان المحض. إن عشق الحرية والجمال هو الكامن وراء توصيف "الشعر" ليكتسب النص بذلك أصالة وجوده الأدبي الفاضل الصادم المختلف. وما حزين الناكدة إلا بعض من حزين آخر دفين يعود بنا إلى ما قبل الاسم (حميد)، إلى الأب (عقيل)، إلى طفولة الأب وأولوية ذكرى قلدار في الضنقة الأخرى للبحرين، على سواحل هارس (٣٣) القرية البعيدة، إلى رحم المساللات الأولى في تاريخ الاسم، إلى تلك الجذور العميقة البُدئية التي لم يتيق منها في وجود الاسم الراهن إلا بعض من الذكرى، بقص من الطيف.

• كتاب وثائق تونس

«البرواش

١- أمين صالح، «رمان الغيب، والذين هبطوا في صحن الدار بلا أجنحة بهورت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - البحرين، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، ط١، ٢٠٠٤، ص ٣٦٦.

٢- كأن تذكر، على سبيل المثال لا الحصر، محمد علي اليوسفي ومحمد رضا الكافي من تونس، وإبراهيم نصر الله والياس فركوح وهاشم شرابية وبسمحة خريس من الأردن، ومبرال الطحاوي من مصر وأحمد اللبني من المغرب، وأوسيني الأعرج من الجزائر والياس خوري من لبنان...

٣- ينذهب سورن كيركغارد إلى القول بأنّ الأمل لا يكون إلّا بالهاس، ولا يكون الهاس إلّا بالأمل. ونتيجة الإقرار بهذه الحقيقة يمته كيركغارد في الهاس بدافع الرغبة في فهم الأمل، لا البقاء في دائرة الهاس بمنظور تشاؤمي.

Soern Kierkegaard, « Traité du désespoir », x Idées. Gallimard, 1989, p.161.

٤- "Gaston Bachelard, « la poétique de l'espace »", 1988, presses universitaires de France, p.210.

٥- "Michaël Bakhtine, « Esthétique et théorie du roman », 1977, p.188, Gallimard.

٦- "Martin Heidegger, « Approche de Holderlin »", 1992, Gallimard.

٧- انظر "النص- النصّية" (para-texte) في مقدمة «رمان الغيب» الذي يؤكّد على ازدواجية الذات، كما ترد على لسان هوميروس في «الإيادة»: «عندما أعود، فتُعرف أكون مزيكياً ثياب رجل آخر، حاملاً اسم رجل آخر»

٨- تَرَكَّبَ النص من أربعة وسبعين فصلاً، وهذا العدد يُؤكّد ظاهرة القطع في بنية المروي.

٩- صَدَّرَ بهما أمين صالح نصه.

- ١٠- «رمان الغيب»، ص ١٢.
- ١١- السابق، ص ٣٦٦.
- ١٢- «رمان الغيب»، ص ٩٠.
- ١٣- السابق، ص ١١١.
- ١٤- السابق، ص ١٢.
- ١٥- السابق، ص ١٣.
- ١٦- السابق، ص ١٠٤-١٥.
- ١٧- السابق، ص ١٥.
- ١٨- السابق، ص ١٩.
- ١٩- السابق، ص ٢٠.
- ٢٠- السابق، ص ٢٧.
- ٢١- السابق، ص ٢٥.
- ٢٢- السابق، ص ٣٧-٢١.
- ٢٣- السابق، ص ٢١.
- ٢٤- السابق، ص ٥٤.
- ٢٥- السابق، ص ٥٨.
- ٢٦- السابق، ص ١٠٦-١٠٨.
- ٢٧- السابق، ص ١٠٩-١١١.
- ٢٨- السابق، ص ١٤٢-١٤٤.
- ٢٩- كطعن سلطان للغريب يسكن، السابق، ص ١٤٧-١٥٣.
- ٣٠- السابق، ص ١٦٤-١٦٩.
- ٣١- ذلك ما تعلّمه حميد من أحمد، السابق، ص ١٧٠-١٧٢.
- ٣٢- "Maurice Blanchot, « l'espace littéraire »", 1973, Gallimard, p.101.
- ٣٣- «رمان الغيب»، ص ٢١٣.



وتجد هؤلاء بعض العرب والأوروبيين من تحدث عن الليلة الثانية بعد الألف. ومثال ذلك (غوته) الذي كتب عن الليلة الثانية بعد الألف. وكذلك إدغار آلان بو Poe الذي كتب عن الليلة الثانية بعد الألف حيث يقتل الملك شهريار. شهريار في تلك الليلة لأنها استمرت تقص بينما هو اشتاق لأن ينام(٢).

أما جورج لويس بورخيس فقرأ في العنوان (الف ليلة وليلة) أحد أروع المناوين في العالم بأسره. وقال: اعتقد أن كلمة (الف) لها مرادف اللانهائي، وعندما نقول: (الف ليلة) فإننا نمضي بذلك إلى لا تنتهي كثيرة ولا يمكن عدّها. أما عندما نقول: (الف ليلة وليلة) فإننا نضيف ليلة ليلي التي لا تنتهي. وفكرة (اللانهائي) هي جوهر ألف ليلة وليلة، وقال أيضاً: لو تمّ التوقف عند تسعمائة وتسع وتسعين ليلة، فإننا نحس أن هناك ليلة تقصنا، أما إذا أضفنا ليلة إلى ألف ليلة نحس أن هناك قصصاً لا تنتهي أبداً. وأن الزمن غير محدود تماماً، ولنا رغبة في أن نضع في كتاب ألف ليلة وليلة، فإننا حين نلج عالمه فإننا نستطيع أن ننسى مصيرنا(٣).

ثانياً: أصله وطبع الكتاب
تقول سهر القماوي إن أول من لفت نظر الغربيين إلى ألف ليلة وليلة هي ترجمة المستشرق الفرنسي أنطوان جالان GALLAND الذي بدأ الترجمة سنة ١٧٠٤م وانتهى منها سنة ١٧١٧م. وكان صدور هذه الطبعة الأولى حدثاً هاماً بالنسبة للأدب الأوروبية كلها - على حدّ تعبير لوريس بورخيس. أما أول من أدلى بشيء له قيمة عن أصل ألف ليلة وليلة هو المستشرق النمساوي فون هامر Von. Hammer الذي نقل الكتاب إلى الألمانية. وبنه إلى أن نصاً في كتاب مروج الذهب للمسعودي يشير إلى وجود كتاب بهذا الاسم. ويقصد كتاب (هزار أفسانه) (الف خرافة) الفارسي الذي ترجم أيام المنصور أو المأمون إلى العربية. وهذا هو رأي ريجارد برون Burton في أن أصل الكتاب مأخوذ عن (الهزار أفسانه)، وأن هناك قصصاً ترجع إلى زمن المنصور مثل السندباد والسبع وزراء وجلعاد. وقد أخذ الكتاب شكله الحالي في القرن الثالث عشر. أما المؤلف فهو غير معروف لأنه لم يكن هناك مؤلف واحد، حيث أن الكتاب نما نمواً مطرداً على يد الكثير من الصماخ والكتاب وعبر عصور إسلامية مختلفة فتأثر بحضاراتها وبيئاتها.

شيء من الألف ليلة وليلة اليخاء

طراد الكبيسي *

أولاً: التواتر لماذا ألف ليلة وليلة؟

جاء في الحديث النبوي، (أن لله تسعة وتسعين اسماً، والله وتر يحب الوتر) جاء في سياق قوله تعالى في سورة الفجر: (والفجر وليال عشر) والشفع والوتر: الشفع الاثنان. والوتر، المضرد. أي، واحدة أحد(١).



ومن هنا يمكن القول: أن العرب والمسلمين عامة يفضلون الفرد على المثنى، كما هو الشأن في الرقم (٧) الذي يكاد يأخذ طابعاً هندسياً؛ فبالله خلق العالم في سبعة أيام، والسموات سبع، والأرض سبع، واستغرق الطوفان سبعة أيام، وسبع سنوات سمان يكالهن سبع عجاف، وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات.... الخ. هذه ناحية في تأويل أن يكون عدد الليالي، لا عدداً فردياً (١٠٠١) لا عدداً زوجياً (١٠٠٠) لكن بعض القراء والباحثين ينظرون إلى الرقم (١٠٠١) على أنه يوحي بالاستمرارية، كان تكون هناك ليالٍ تالية: (١٠٠٢) أو (١٠٠٣) الخ.

نالشأ: ألف ليلة
وليلة بيوت الشرق
والغرب:
يمكن أن نصف
كتاب ألف ليلة وليلة
بأنه كتاب الشرق
والغرب معاً. فهو
الكتاب الذي جلب
عقول الأجيال في
الشرق والغرب قروناً
طوالاً، ولا يزال وقيل
أنه الكتاب - الجسر
الذي يصل الشرق
بالغرب، والغرب
بالشرق.

قال بورخيس: (إن
كتاب ألف ليلة وليلة
هو الذي جعلنا نحس
بالشرق، وعندما
نقول: الشرق، فلنبي
أعتقد أن الكثير من
الناس يفكرون أولاً
وأساساً بالشرق
الإسلامي ثم في
الشرق الأدنى، وهذا
هو معنى هذه الكلمة.

وهذا ما يحدده كتاب ألف ليلة وليلة
(والشرق يعني كوزا مخفية عندنا، ثم
هناك أيضاً فكرة مهمة وهي الصحراء).

(٦).
وكما كان لألف ليلة وليلة أثر كبير في
المتجوع والأدب في الغرب، كما سنأتي
على ذلك - ثمة من يرى أصداً من
القرب في ألف ليلة وليلة؛ (فمن نشر
على قصص أو ليسيس واسمه السندباد
البحري ومغامراته شبيهة بمغامرات
أوليسيس الأغريقي) (٧) - كما أثرت
الأبحاث عن أصل الألياذة أثر قويا في
البحث عن أصل ألف ليلة وليلة، لا لأن
كليهما أدب شعبي، ولا لأن كليهما قد
تطور وتحور وعاش حراً قبل أن يقيده
الطبع والحفظ في دور الكتب فحسب،
ولكن للمنهج نفسه الذي اتبعه الباحثون
من حيث أن الفرق بين المعلنين هو
أن الألياذة موضوع واحد له وحدته،
ومؤلفها المعروف شخص واحد، بينما
ألف ليلة مجموعة قصص تختلف
عصورها وأصولها ومواطنها.... (٨).
أما عن أثر ألف ليلة وليلة في الغرب-
تقول القلماوي: (لقد أثارت ألف ليلة
وليلة بعد أن نقلت إلى لغات الغرب
شغفا في نفوس الغربيين بجمع الأدب
الشعبي ودراسته. كما أثارت من ناحية
ثانية، في نفوسهم التطلع إلى معرفة
هذه الشعوب التي أنتجت هذا الأثر،

وكانت حركة الاستشراق إحدى آثار هذا
التأثير، فضلاً عن إغناء الآداب الغربية
عن طريق الترجمة، وكان لإطار ألف
ليلة وليلة أبرز الأثر: شخصية شهرزاد
أصبحت شخصية عالمية وكل ما أحيط
بها في الإطار من حوادث أصبح يتبعها
لتفسير الأدب الجديد، فهذا جوتييه
يكتب عن الليلة الثانية بعد ألف،
وهذا القاص الأمريكي بو Poe يتأثر
بالمغفرة التي أثارها كتاب فرنسا من
تتميم هذا الأثر فيؤلف قصة قصيرة
عن الليلة الثانية. وفي المموم، كان ثمة
أثر لخلق اتجاه يمكن وصفه بالاتجاه
الشرقي في إنتاج قصص موصى به أو
مستقى من ألف ليلة وليلة (٩).

وفي القرن التاسع عشر لا يمكن أن
تجد كلمة لم يظهر عليه أثر ألف ليلة
وليلة ومن ذلك مثلاً قصة (البنايع
السبعة) لسير ولهم جونست، وكذلك
ينهمون في (ذكريات من ألف ليلة وليلة)
وكذلك في شعر باهرون يظهر عدد من
المشاهد، وكذلك ديكز حيث يظهر (علي
بابا) في قصة: (أغنية الكريسماس)
على شكل شيخ أمام ولد صغير في
الدراسة، أما القاص الإيطالي بوكاشيو
فيكتب (الأيام العشرة) - الديكاربون-
تحت التأثير المباشر بقصة الإطار في
السندباد (١٠).

أما (زالك باون) فيؤكد الصلة
القوية بين شخصية السندباد البحري
وشخصية (باهلر) في كتاب جون بارت:
(الرحلة الأخيرة للشخص البحري)؛
(باهلر أدبي من سن (بارت) يعيش قرب
خليج (شيزاباك) في القرن العشرين،
ويجد نفسه على نحو غير مفهوم
وغامض في مدينة بغداد العريقة.
وكما هو السندباد الحمال فإن (باهلر)
يسرع صوب منزل السندباد وهكذا
في رواية (يوليسيس) تراود (ستيفن)
أفكار متعددة عن حلم يتضمن هارون
الرشيد، حيث يدور هارون الرشيد
(ستيفن) إلى مكان منكر غريب مفروض
بالمجاد الأحمر..... الخ. (إن التناظر
بين قصص السندباد ورواية (يوليسيس)
ينحسب إلى ما هو أبعد، كما أن العديد
من قصص السندباد مثل قصص
الميكالوب، وهي نسخة ثانية للمغامرات
(يوليسيس) في الأونديا، وإذا كان
جويس في (يوليسيس) قد كيف العلاقة
بين (اليالي العربي) و(الأونديا)، وبين
(بلوم) و(ستيفن) بوصفهم السندباد
الحمال والسندباد البحري، فإن (بارت)
فعل ما هو أبعد (١١).

وهكذا - أيضاً- نرى أن ذكرى
شهرزاد تتردد عند مارسيل بروس،



ومن هنا ذهب المستشرق ليمان إلى أن
القصص في ألف ليلة وليلة لها طابع
هنسي إسلامي، وأن هذا الطابع هو
مشارك بين كل القصص الذي أصلها
هندي أو فارسي، وأن هذا الطابع يتجلى
في السجع الذي يمثل الروح العربي حقا
والذي شاع في القرن الماضي. أما
القصص التي يتم عن أصل بابلي قديم
أمثال قصة بلوقيا وقصة مدينة النحاس
والقصة التي يأتي فيها ذكر (الخضر)
فهذه القصص قديمة حفظت في بغداد
التي تقع جغرافيا جوار بابل، كما نجد
مثل هذه القصص في التراث العربي
قبل الإسلام وبعده: قصص تاريخي،
وإرومانسي، وبكولي - شعبي، وقصص
عن الخليفة والسحر والجن..... الخ.
أما أول طبعة لألف ليلة وليلة في
الديار العربية فهي طبعة بولاق عام
نسخة بولاق هذه خرجت مختلف
الطباعات العربية التالية (١).

والخلاصة أن ما يؤكد جملة من
الباحثين أن (ألف ليلة وليلة) المتداولة
بين أيدينا اليوم قسمان: قسم بغدادي
وقسم مصري. القسم البغدادي يدخل
فيه القصص الهندي والفارسي الذي
دخل العربية زمن بني العباس، والقسم
المصري ما كتب من هذه القصص في
مصر وبلاط الشام لاتصال البلدين
صلة وثقى أيام المماليك وأيام الحكم
العثماني (٥).





الملك

القصة دال قصة، وهو ذلك النوع من القصص الذي يعرض في قباها قصة أخرى، ويظهر وكأنه استرسال للقصة الرئيسية، ويتضح هذا في بعض قصص ألف ليلة وليلة حين تنص قصة من خلال قصة أخرى. على أنه ينبغي التمييز بين هذا النوع من القصص، وبين أسلوب القصة الجامعة (لمدة قصص، قصة ألف ليلة وليلة تدخل في إطار قصة جامعة) هي قصة (شهرزاد وشهریار) وشملت على استطرادات قصصية هي بمنزلة قصة خاسا: الليلة البيضاء

جاء في الليلة الواحدة بعد الألف أن شهرزاد دخلت على الملك شهریار ومعه أولادها الثلاثة وقالت له لو قتلها فمن سرعى أولادها، لكن الملك عفى عنها وقبلها زوجة وأولادها أولاده: (وشاح المسرور في سرايا الملك، حتى انتشر في المدينة، وكانت ليلة لا تعد من الأعمار، ولونها أبيض من وجه النهار، وأصبح الملك مسرورا، وبالخير معمورا، فأرسل إلى جميع المسكر، فحضروا وخلع على وزيره أبي شهرزاد خلعة سنية جليلة وقال له: سترك الله حيث زوجتي ابنتك الكريمة، التي كانت سببا لثوبتي عن قتل بنات الناس، وقد رأيها حرة نقية عفيفة زكية، وزوجتي الله منها ثلاثة ذكور... وأقام هو ودولته في نعمة وسرور، ولذة وحور، حتى أتاهم هازم اللذات، ومغرق في الجماعات).

٢-

وقد أطلق بعض الكتاب على الليلة هذه وصف (الليلة البيضاء) بوصفها: (كانت ليلة لا تعد من الأعمار، ولونها أبيض من وجه النهار).

ولهذه التسمية دلالاتها - وخاصة عند المعين باللون ودلالاته الرمزية والرمزية فالظاهر تنسج - إليوت - مثلا - استخدم الألوان لدلالات معينة، حيث الأبيض رمز الطهر وكثافة، والأزرق رمز الأبدية، إذ لون السماء، لون الاستقامة، وما من أبدية بدون طهر، وما من زفة بغير عبور (الأمير)، قال في (أربعماء الروما): (من ذا الذي مشى بين البنفسج والبنفسج... من ذا الذي مشى بين الطبقات المتوعدة للنفوس المتوعدة). يسير بالأبيض والأزرق، ويلبسون مريم... ويتحدث عن أمور مبتدلة..... ومنها أيضا:

(الأخت الصامتة المحببة بالأبيض والأزرق، بين أشجار الطقوس، خلف إله الحديقة... وفي من لا نفس لمزارها، حنت رأسها... وأوصات دون أن تبس بينت شفة..... وكذلك ورد في نهاية قصيدة: أغنية

وهذا يعني أيضا، أن شهرزاد تملك ورقة رابحة على درجة كبيرة من الأهمية، هي فن الحكيم، فلا تكفي معرفة الحكايات بل يجب إضافة إلى ذلك، معرفة طريقة روايتها، وأيضا التمكن من إغراء المستمع بالأنصابت إليها، زد على ذلك أن شهرزاد لا تحكي أي شيء كان، إنها تحصر على أن تدرج حكاياتها ضمن مقولة الخارق.

إذ لا مناص أن تكون الحكاية عجيبة غريبة، ومن هنا فإن شهرزاد تخلق إحساسا بالانتظار المقلق، إذ إن نهاية

الحكاية لا تتطابق مع نهاية الليلة، وهكذا على الملك أن ينتظر، وهكذا ما أن تنتهي الحكاية، حتى تبدأ أخرى جديدة بوصفها أكثر جمالا وعجائبا (١٤)، وهذا يعني أيضا ثانية، أن المبدأ السري في ألف ليلة وليلة يستخدم عمل الموت، والقصص، كعمل مطلق للموت، فبدون هذا العمل لا تقوم للحكاية (الحكاية) قائمة، إن الحكاية باستقبالها للموت، تفقد هي إقامة الأزل، ويتميز أدق: تكون هي الأثر والكلام لما يمكن أن يكون: الحكاية في زمن المستقبل السابق (١٥).

هذا وتوصف البنية السردية لحكايات ألف ليلة وليلة بأنها تقع فيما يعرف بـ (قصة الإطارات) أو القصص الجامعة، وحسب تعريف مجدي وهبة للقصة الجامعة أو قصة الإطار، هي عبارة عن قصة تنفرع عنها قصص أخرى، أو قصة لمجموعة من الروايات أو أوضاع معينة، أو لراو واحد تنسب إليه أو إليهم قصص مختلفة، وذلك مثل قصص ألف ليلة وليلة التي تدخل في إطار قصص هو قصة (شهرزاد وشهریار)، أما الإطار: فهو السرد الذي يربط بين قصص مختلفة على السنة رواة مختلفين كي يعطي شبه وحدة أدبية، مثال ذلك ما يدور بين شهرزاد وشهریار في (ألف ليلة وليلة)، وفي كتاب (الديكاميرون) أو (الأيام العشرة) ليوكاشيو.

وهكذا أيضا، يمكن أن تعد بنية حكايات (ألف ليلة وليلة) من قبيل

وجيمس جويس، ويورخيس وآخرين بمن فيهم سليمان رشدي، وآخر ما صدر في برطانيا، روايات حداثيات متأثرات بكتاب روبرت آرون عن (الليالي) هما: (الجن عین الیبل) و S by att (شهرزاد) لأنثوني أونيل (١٦). كما أعيد نشر ترجمة المستشرق السيد ريجارد، ف. بورتن: (كتاب ألف ليلة وليلة) مزدانة بالصور الملونة لمشاهد من أحداث القصص.

رابعا: البنية السردية لألف ليلة وليلة:

يميز جان ليغلتن بين السارد والمؤلف الواقعي قائلا: (يمكن للعملية السردية أن يضطلع بها مستوى سردي مجهول يساهم في الحدث الروائي مثل السارد في الأب غورويو ليزانك... أو تهض بالفعالية السردية شخصية تلعب دورا في العالم السردى مثل شهرزاد في حكايات (ألف ليلة وليلة)).

وفي هذه الحالة يمتد (الفاعل الداخلي للسرد) بـ (الشخصية - السارد) في حين يسمى المستوى السردى المجهول بـ (المؤلف - السارد) مع تمييز لهذه الأخير عن المؤلف: كـ (شخص بيوغرافي) (١٧).

يعني - وعلى حد تعبير كيلو - أن الانطباع الذي يحتفظ به المرء من (الليالي) هو أن الكلام سيد فيها، إذ يتحقق بطريقة شفوية، فالحكايات لا تقر بل تسمع، ومع ذلك إذا نظر إليها عن كتب فستبين أن السرد الشفهي لا يعدو أن يكون من مراحلها تلويها أخرى حاسمة هي مرحلة تدوين الحكاية كتابا.



حب. ج. ألفريد برورفرك) نمت الموج بالأبيض. قال: (سمعت حوريات البحر ينهين الواحدة للأخرى: / لا أحسب أنهن سيغفرن لي/ أبصرتهن يركبن صوب البحر على الأمواج. ويمشطن شعر الأمواج البهيش المتناثرة إلى الوراء./

عندما تعصف الرياح بالماء الأبيض والاسود).

ولعل البياض إشارة إلى شيخوخة الشباب نتيجة الخيبة والإحباط بسبب الأحساس بان الحضارة الأوروبية قد شاخت ووصلت إلى طريق مسدود. كما هو الإحباط بسبب الشيخوخة المبكرة من الفعل الجنسي. ففي واقع مريض لا بد أن يكون الجسم مريضاً هو الآخر. لذا فإن (بطل القصيدة) يحاول أن يستر صلعته:

(بقصبة صلعاء في منتصف شعري) لسوف يقولون: لكم أصبح شعري متفرقا.

وبسات كل ذلك عاملاً في تقزز (برورفرك) من المرأة - أو بالأحرى من الفعل الجنسي حتى باتت الأذرع البهيش تذكر بالرمض:

(ولقد سبق لي أن خبرت الأذرع، خبرتها جميعاً، أذرع مغللة بالأساور، بياض عارية، ولكها في ضوء المصباح، يكسوها شعر برني خفيف، آتراه عطر ينبعث من فستان، ذلك الذي يجعلني أشرد على هذا النعوق أذرع ترده على منضدة، أو تتدثر بشال(١٧).

والليلة البيضاء كالفرة البيضاء في قصة (الفرة البيضاء) للقاصّة (جنيت وينترسون) تقول:

الفرة البيضاء، كنيسة صغيرة مثل كل الفضاءات المهيبة، والفرة البيضاء مشفى، يتصادف بالحدود بين العاطفي والألم. والفرة البيضاء سر يحضه الفموض. والفرة البيضاء في المكان الذي مارسنا فيه الحب(١٨).

أما أبو العلاء الميري، فربما رأى في ظلمة معاء، ليلاً أبيض جليلاً كالصباح. قال:

رب ليل كآنة الصبح في الحسن وإن كان أسود الطيلسان،

ووصف جمال أبو حمدان في روايته (الموت الجميل): (اللبليل أنه شمعاً النهار.... قال: (ألم ألق أن الليل شمعاً النهار، وهذه الليلة شمعاً كل نهاراتنا) أي جعل الليل هو من ينضي النهار وليس العكس. وهناك أغنية مصرية تقول: (يا ليلة بياضاً.....) وكل هذه كتابات عن

ليالي البهجة والسرور في عتمة نهارات الربيع والكتابة.

٤- وصف عبد الكبير الخطيبي الليلة البيضاء بأنها وحدة المتناقضات - (كما اللون الأبيض وحده جميع الألوان) -

ووحدة جميع استعمالات الزمن، الليلة البيضاء تضاعف النهار واللبليل مطيلة ما بين الغسق والفجر، هناك حيث تمحي كل بداية وكل نهاية، الليلة البيضاء: ديمومة بلا زمن، الليلة البيضاء هي: أمام شهرزاد لخطر الموت، فإنها ترفع عنصر الليلة البيضاء إلى مستوى أبهى نظري، وإلى مستوى نظرية بأدجاة من الحكايات سلسلة من الليالي، يتخاطب فيها الموت والحكاية ويتناقض عبر اختبار خرافي نستعرض خلاله شخصيات بشرية وفوق بشرية(١٩).

٥- أما عبد الفتاح كيليطو فوصف الليلة البيضاء وبالليلة الخشوية. قال: (ليس هناك ليلة ثانية بعد الألف إذ ينهني الكتاب في الليلة الحادية بعد الألف،

الليلة الخشوية لكونها كما يقول النص، أبيض من وجه النهار. هذه الليلة تمد نهاراً لا مثيل له. إنها بلا فخر ولا غدا، لقد جعلت النهار، وهي تستأثر بنوره، عديم الجنوى، إذ لن يحدث ظهور أية قطعية، ولا أي اختلاف، والحال، أنه عند اندام النهار، يتقدم الليل، ولن يكون ثمة سوى زمن مملق بين نهار وليلة، بين الذكوري والأنثوي مما يؤدي إلى الموائمة بين مبدئين متضادين، إنه أختلال كوني يظهر للوجود، إذ يمتزج الليل بالنهار، وبهذه التحفة- بهذا الإشراق المفاجئ يختم الكتاب)

(٢٠) - وأخيراً هذه الحكاية ببرويها عبد الفتاح كيليطو: (لا يجلس رجل على سطح منزله يقول: الليلة كم هي حائلة الظلمة ثم ينام. تجلس امرأة على سطح منزلها تقول: الليلة كم هي شديدة البياض، ثم تروح تحلق في الأفاق.

يقول الرجل للمرأة: كم أنت شديدة البياض؟/ تقول المرأة للرجل: كم أنت حالك السواد/.

يقول الرجل للمرأة: اقتربي./ تقول المرأة للرجل اقتربي./ يقتربان/ المرأة تسحب البياض مثل غيمة بياض في ظلها./ والرجل يسحب السواد مثل عتمة سواد في ظلها./ يلتقي البياض والسواد./ يتماقتان./ يصير البياض

سواداً./ ويصير السواد بياضاً./ ثم يروح كل واحد منهما يقص قصة سواده وبياضه.

ويدرك شهرزاد الصباح هشكت عن الكلام المباح.

* كاتب من العراق

الهوامش

(١) ينظر: تقسيم القرطبي: ٨/ ٨١٢٨- ٨١٢٣. (٢) سهر القلموي: (ألف ليلة وليلة)- دار المعارف- مصر- ط٤- ١٩٧٦- ص ٧٢.

(٣) متاعل: تصوم وحوارات في الفلسفة والأدب، د. حميدة المصباحي- دار الفنون الثقافية - بغداد - ١٩٩٠- ينظر مقال: (ألف ليلة وليلة) بقلم جورج لويس بروجي- ص ١٥١- ١٥٧.

(٤) سهر القلموي- المصدر نفسه: ص ٢٢- ٢٤ و ٨٨.

(٥) ميخائيل عواد: (ألف ليلة وليلة: مرآة الحضارة والجمع في العصر الإسلامي): وزارة الإرشاد - بغداد - ١٩٦٧- ص ٢٠.

(٦) لويس بروجي- مصدر سابق: ص ١٥١- ١٥٦.

(٧) المصدر نفسه: ص ١٥٦.

(٨) سهر: ص ٢٥- ٣٦.

(٩) نفسه: ص ٧٢. (١٠) د. داود سلوم: الأدب المأثور- في الدراسات المقارنة التطبيقية- مؤسسة المنظر- القاهرة- ٢٠٠٢- ص ١٥٧.

(١١) زك ساون: (المنشيد البحري بين جون بارت وجيمس جويس)- د. محمد درويش- مجلة (الوقف الثقافي)- بغداد - ١٩٧٧- ص ١٢١- ١٢٦.

(١٢) علي الشولة: (أصداء ألف ليلة وليلة في المعالم المرمية) جريدة (المدى) ع ١٦٦/ ٢٠٠٤- بغداد- ص ٨.

(١٣) مقال: (مستويات النص السردي الأدبي) - مجلة (أفاق) الغربية ع ٨- ١/ ص ٨١- ١٩٨٨.

(١٤) عبد الفتاح كيليطو: (الحين والأبدي)- دراسة في ألف ليلة وليلة - دار غريبات- مصر - ١٩٩٥- ص ١١ و ١٦. د. مصطفى النحال - دارعده محمد بركات.

(١٥) عبد الكبير الخطيبي. الرواية العربية: واقع وثائق: ص ١١١.

(١٦) د. داود سلوم ود. حسن محمد الريادة (قصة الأظفار وأثرها في الآداب الأوروبية) - سلسلة دراسات في الأدب المأثور- رقم (٤) - المركز القومي للتحقيق - أريد- الأردن - ١٩٩٩- ص ١١٠- ١١١.

(١٧) من كتاب: (ت. ص.)، الموت، دراسة وترجمة يوسف سامي اليونس دار غراتل للشرق- عملن - الأردن - ١٩٨٢- ص ١٦٥- ١٦٦/ ٤٢- ٤٥.

(١٨) جريدة (أخبار الأدب) - المصيرية- ع ٧٥٧/ ٢٠٠٦/ ٢/ ١٢.

(١٩) عبد الكبير الخطيبي- مصدر سابق: ص ١١٠- ١١١.

(٢٠) عبد الفتاح كيليطو: مصدر سابق: ص ٢٥- ٢٤.



عمرو هنيئاً لهما بهذه الرفقة في دروب الإبداع لنركب مع عمرو إبحاره وترحاله ويبحث الدروب عبر هذا الحوار.

تيارات تنفر من الفن
« هل يمكن الحديث قليلاً عن الدراسة بالكلية، وما التأثيرات أو الحركات الفنية لهذه المرحلة من عملك خلال هذه الفترة؟

- الدراسة هي الولادة الحقيقية للرسم، تفاعل ممتد بين أجيال غابرة، تلاحظ بصماتها حولك في كل مقعد تجلس لتتراخ عليه، بعد ساعات من العمل، تتلاقى وجهات نظر مختلفة حولك لتبدأ أنت في تشكيل وجهه نظرك الخاصة... تأملات صغيرة تنتج... تدرك معها مدى احتياجك للمعرفة فتنبدأ في التهام ما يقع عليه البصر، وتسمى وراء المزيد، تجد التجربة جد شهية، عميقة، تأخذك وراءها في دلال.

مع الوقت تنهار فكرة الموضوع، وتكتشف إن مفرداتك مختلفة، فتشغل بقيم وسياقات أخرى، وتبدأ في محاولة فهم كيف تصنع اللوحة. فتراقب نفسك وأنت تنظر إلى ذلك اللون المكتظ على اللوحة بدسامته المفرطة، أو ذلك اللون الرقيق الذي بالكاد يخفي سطح اللوحة البيضاء، (إن فترة الدراسة هي الطريق

الفنان عمرو الكفراوي : يد جديد يحارب الفن المبتذل

د. ماريتم: زهرة زبد أوي *

عبر الكفراوي فناناً أثبت مكانته بجداوة في الساحة الفنية، ليس بالمحروسة وحدها

بل إن نشاطه يمتد إلى ساحات أخرى من الأرض، لهذا هو دائم الترحال لتجاسر تجربته تتجارب الآخر، ول يؤكد حضوره في جهات أخرى من الأرض برغم أن سنواته لا تتعدى الخامسة والعشرين فإن تجارب عمره

الفني سواء منها ما مر بالعاهد الفنية أو الكلية النوعية للتربية الفنية بالقاهرة أكبر من ذلك، فالأشواط الفنية التي يقطعها بقوة ملطبة للنظر، تدل على أنه جاء مدعوا للعالم ليكون هكذا.

فلنحاول مراقبته عبر هذا الحوار، وأيضا نحاول النظر إلى ما تنكسه أعماله وما تدعونا إليه من موالم باذخة، لا شك أننا سنكون مدبنيين إليه بكثير مما تناله من هذه الدعوة الممتعة.

عندما نسمح لقب " الكفراوي " لاشك أن الذاكرة تقودنا باتجاه أديب كبير في الوطن العربي هو سعيد الكفراوي أنه والد الفنان



الذات هي التعبير عن العالم
* كيف يمكن تصنيف أعماله هل هي
انطباعية أو...؟

- هناك دائما سوء تفاهم بسبب المفاهيم، فلو المقصود بكلمة انطباعية تلك الفترة ما بين ثلاثينيات القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين في فرنسا وتحديدًا أعمال كلود موني وأودارد مانيه والفريد سيزلي وديجا وغيرهم فتكون الإجابة "لا". فهذا الشكل ظهر في وقت حيث كان دوره شديد الأهمية في تطور الفن التشكيلي، ولكنه أدى غرضه وانتهى، وإذا حاول أحد أن يعمل بطريقة مشابهة فسيكون عمله عبارة عن إعادة استنساخ أعمال لاقت نجاحًا في وقت ما.

إنني أفضل أن أخذ كلمة انطباعية بمعناها الحرفي، فهي تعني انطباع الفنان بالواقع المتغير، أي أنك دائمًا تحاول التعبير عن انطباعك " باللمح لمت أعني أن أرسم فلاحه تحمل آتية وتنهب إلى الحقل من أجل أن أظهر ما تمانيه تلك الفلاحة، أو أن أظهر جمال الفلاحة وتوبها يتناثر في الهواء، أو لكي أ سجل مشهدًا من الزرع، ضوف يبدو هذا كله شديد السذاجة والضعف " فهذا الشكل من الرسم كان يسمح به منذ مائة عام، اليوم مع كل تلك التغيرات التي تحدث للإنسان، ومفاهيم العزلة التي يعيشها الكائن المعاصر أصبحت الذات هي التعبير عن العالم، وأن المشاهد في عزلة الذاتية سيتعرف على ذات الفنان داخل عمله دون الحاجة إلى أن ترشده إليها، إذن أستطيع اليوم أن أرسم نفس الفلاحة مع أنيتها في طريقها إلى الحقل، ما سيتغير هو طريقة الرسم والمفهوم المراد من وراء ذلك المشهد، أي سيكون المشهد عبارة عن الورقة والأقلام التي يستعملها الفنان فقط مجرد أدوات، أما الهدف هو تلك الحالة المراد أن تظهر بعد وتكشف عن ذات الرسام، وما آلت إليه بعد عشرات من الانعصبات، أن تكشف عن هم ذاتي يشترك فيه البشر جميعًا. إذا نجح الفنان في رسم انطباعاته الداخلية يصدق فسيكون بذلك عبّر عن المشاهد، وعن الواقع بل وعن العالم .

السؤال هو أهمية العمل الفني

* على ذكر الذات هي التعبير عن العالم تذكرني بفريدا كالو والسير ذاتي في عملها الصباغي، أيضًا تحبني بعض شخصوك أو تذكرني بالفنان سويتين، من حيث استدرج اللون، ثم تلتان عنهما لتتعلم بي نحو التشريح الفيزيائي، لوحات المرأة النائمة حيث تأخذنا من

يعمل على موديلات
صغار السن حيث
تشعر بالتعاطف
معهم لسنهم، فهم في
سن طليع بهم قسوة
الحياة واعتصامها
لهم، وفي انجلترا
كان أكثر حركات
التجسيد تظهر مع
فرنسيس بيكون
ولوسيان فرييد
وفرانك أوريغ وليون
كوسوف، تجسيد
مغلف بقسوة الحياة

المدنية، فالتشويه أصبح سمة التصوير الحديث، اللمسة الخشنة تعبر عن مأساة ما آلت إلى الحضارة، وتكمل تلك الروح انتقالها إلى أمريكا ليظهر فنانون مثل فيل بيرلشتين وأودارد هوير، وفي إيطاليا جوزيبي بيرجوني وأرون ديمتسو وجيني سافيلي ومعظم هؤلاء الفنانين لا يزالون على قيد الحياة وينتجون حتى اليوم، ويظهر الآن في مصر جيل جديد على وعي تام بما يحدث حوله من تطور للفنون فيحارب ويقسوة الاتجاهات الفنية الركيزة التي تمارس من أجل عدة أسباب مثل: الاستهوال والجهل والتقليد الفني ودعم بعض الأماكن أو القاعات لهذا النوع من الفن الرديء، إن الفن الحديث اليوم يتطلب الكثير من الجهد والعمل والثقافة مما يدفع الكثيرين للهروب منه.



المعهد نحو الفن الضائق) ولم أستطع تقبل فكرة الفنان الذي لم يدرس الفن حتى الآن، ولكن الدراسة لها أشكال متعددة ليست الأكاديمية هي السبيل الوحيد لها.

أما عن التأثيرات التي لاحقتني فلا يوجد فنان لم تلاحقه التأثيرات، ولكن من حسن الحظ أنني قابلت من ساعدني على تجاوز العثرات الأولى، فانصب اهتمامي على تيارات فنية شديدة الجدية تحاول الوقوف أمام حركات الفن الحديثة، التي لم يعد معظمها له دور حقيقي، عدا تقدير جمهور الفن من صالات العرض، فاعرف من دور الفن ما بعد الحديث بأشكاله العديدة بدءًا من الفن المفاهيمي والتريفي والفيديو آرت هو فتح مسارات أخرى جديدة لكل من الفنان والمتلقي، بعد أن حدث نوع من التشيع تجاه اللوحة، وقد أنجز بالفعل مهمته، ومع بداية السبعينيات تنبأ بعض المنظرين بأن اللوحة يجب أن تعود لمسارها الطبيعي بعد أن طرا عليها عدة تغيرات، قلقت فرض على الفنانين شروط قاسية تجاه العمل التشكيلي.

تجسيد مغلف بقسوة الحياة

* في هذا السياق ماذا تعني لك
الحداثة اليوم؟

- لم تعد كلمة الحداثة تعني شيئًا محددًا وفي رأيي لم تعد تعني أي شيء على الإطلاق، فانا حتى اليوم أرى أعمال رمبرانت وفيرمير وفيلاسكيز في قلب الحداثة المعاصرة، وتحتوي على جميع ما ينادي به الفن اليوم، أستوصب هذا كله بعض الفنانين منذ وقت طويل، فقد كان هناك جياكوموتي في فرنسا يعمل داخل محترفه الصغير بشارع هيبولايت ملتصقون بباريس، يعيد التجسيد إلى روح الفن ثم من بعده بدأت تنقش روح التجسيد عبر أوروبا، فبالطوس عكف

منهية، لا تسلم نفسها إليك بسهولة بل ترغمك على أن تدرك وتتأمل مدى صعوبة الجهد المبذول فيها كي يكتمل في هذا التضاد السعي المراد.

الحبر النعني برغمك على تلقي الأوامر « الأغلفة التي تطالعنا على كل من أعمال المجلس الأعلى للثقافة ودار ميرت تدل على شتتك من الاتجاه الذي يرمي إليه الكتاب، حيث لدرى أن الأعمال الفكرية في الفلسفة القديمة تحيلنا رسومات أغلفتها على فن التصوير القديم بينما الأعمال الأدبية الحديثة لها رسومات مسارية لزمناها،

بمعنى أنك تنعكس إلى حد ما روح العمل متجاوزاً ما يسهونه مجرد مجاورة - تجربة الأغلفة، أو صناعة الكتاب، هي عمل من نوع خاص، صحيح أن اعتبارات الدعاية والإعلان تسيطر على العمل إلا أنها في النهاية تجربة ممتعة إلى أقصى الحدود، فهي تتيح لك العمل بحرية، ولو قليلاً خارج إطار



جهتين بينما ثم بصاراً، في لوحات أخرى نلتقي براس امرأة مأخوذة من اتجاهات متعددة، بحسب الالتفات وبحسب اتجاه نظرة العين، كأنني أمام تشريح فيزيائي ليس كذلك؟

- أجد نفسي دائماً أندفع وراء لوحة بها تلك الغرابة التي تحت على التساؤل، فالمعمل المكون من قطعتين "ديك" أو ثلاث قطع "تريك" له ذلك الثقل الذي يرغمك على أن تدخل في طرح أسئلة على سبيل: أهـي "الموديل" مرغمة على التوضيح أمام

ناظرها في تلك الأوضاع الخشنة؟ أو هل مستكشف تلك الأوضاع عن إجابات معينة؟ تلك الأسئلة لم يكن من المنتظر أن يجاب عنها، هي فقط موجودة، بل إن مجرد وجودها هو أهمية العمل الفني، أعتقد أن سونين كان يفهم هذه اللعبة فقد أنتج لوحاته عن الطيور المذبذبة أو المناظر الخفية بنفس المفهوم، أما فريدا كالمواظاة تجرئتها الخاصة التي استلهمت فيها أحلامها الكابوسية مستمينة بروح المكسك في براتها وعنفها، أعجبني لفظ التشريح الفيزيائي فهو جد دقيق، معبر، إن العمل يكتمل حين يكون له تلك القدرة على الرجوع لحقيقة معينة أي أن تعرفه، وتستطيع ربطه بشيء حقيقي، نعم لا بد أن يكون كذلك، أن تحبه برغم ارتباطه بشيء يشع مثل عملية التشريح، الأنسجة، العضلات، سوف تجده مسلحاً شهياً جذاباً ومفعماً بالحياة.

حيث أرسى ريساً أجده في حالة استماع

« أعتقد أنك تفضل العمل على ورق معاد التصنيع لما، هل هي رغبة في خصوصية ما؟

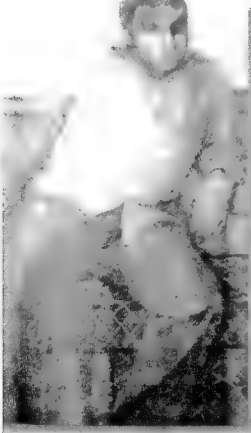
- الورق المعد لتصنيعه عبارة عن أوراق تم استخدامها من قبل، تعجن من جديد ثم تقرد، تجد الورق ليس مشخفاً ولكنه مليء بيبببات بنية وحمراء وخضراء، من

الهدمة التي تنشأ من القوة والانهاك

« هل على هذا التآلف الخامض تشغل إذن؟

- العمل بإفلام الحبر له ممة عندي توازي الألوان الزيتية، فأفلام الحبر شديدة الصراحة، والقوة، حادة في التعبير لا تخفي شيئاً، لا تمتص على تخضعها لشكل محدد بل هي ترغمك على أن تتلقى منها الأوامر، ما تستطيعه فقط هو أن تحور وأمرها القاسية إلى سياقات مرتبطة بك...

ما أحاول عمله في لوحة الحبر هو تلك الصدمة التي تنشأ حين ترى منظرًا شديد القوة ولكن لشعر معه بالاتسجام والتآلف، همتلاً الصخور هي حادة وصلبة ولكن بها نوع من أنواع "الهارموني" والتساكن حيث ترغمك على تأملها والأرياح لخشونتها، هذا بالضبط هو سعبي وراء اللوحة، لوحة جد صلبة،



مدينة جديدة اذهب اليها
من مراسم الفنانين،
أذكر أني بحثت في
ألبامه البروتو جياكومتي
حتى وجدته وقد تحول
إلى منزل أسرة فرنسية.
طهرت السباب عليهم
يسمحون لي بالدخول،
وبالفعل سمعوا لي،
داخل هذا البيت التقيت
بعض من الفن العظيم،
جلسنا نحسني القهوة
ولكن البيت الذي أحفظ
تفاصيله من الكتب، قد
تحول إلى شقة عادية،
إلا من لوحة جدانية من
الجبص مرسوما عليها
بعض البورتريهات التي
رسمها جياكومتي...
زيارتي لأوروبا فتحت
أمام خيالي الطرق إلى
معرفة جديدة، وطرح



تجربتك الأساسية
القاسية التي أحيانا
تريد الخروج منها
ولو قليلا لتجرب أو
لتتجنب عالما مختلفا
أو وسائل مختلفة
فأنا عملي في مجال
الكتاب يقوم أساسا
على فكرة "الكولاج"
النص والترقيع، لا
أؤمن بأن الغلاف
عمل تشكيلي مواز
للنص أي ليس له
علاقة بالنص أو
يقوم بدور رمزي
للنص .. إن الغلاف
عندي يعبر عن النص
بمفهوم بصري، تعبيري
بالتشكيل، وليس
برموز سطحية عن
مضمون النص،
بالمفهوم البصري

ويعني تعبير التشكيل تكون المجاورة.

يحدث في الضفة الأخرى؟

- تكتمل اللوحة داخل مخيلة الفنان
بأكمل مفرداتها، نوعية الورق المستخدم،
والسطح المراد استخدامه، مع الوقت
تجد بعض الأشياء وقد ثبتت ولا تتغير،
ومن هنا أرى أن استخدام الخشب
أصبح وحدة أساسية مشتركة في كل
عمل جديد، فللخشب قدرة على تحمل
ضربات الفرشة.

يتيح لك الخشب أن تجرب الكثير
من المفاسرات الشكلية على سطحه،
ولا تتعرض الأخشاب للارتخاء الذي
يتمرض له القماش المشدود، حين تجد
ما يساعد على إنتاج ما تريده فلن
تتطر لاعتبارات أخرى.

في الضفة الأخرى ما لربك شيء عن
الجيد

× سافرت إلى فرانكفورت وباريس،
وغيرهما، فما الشرق الذي رصنته
في هذا الترحال بين اللوحة العربية
والغربية؟

- السفر إلى بعض عواصم الفن
الغربية كان هاجسي، فقد أنشغلت أثناء
الدراسة بفكرة السفر، بعد الانتهاء من
الصفحة الثالثة توجهت إلى فرنسا، باريس
تحديدا، ما يزيد عن شهر ثم ذهبت إلى
إيطاليا: روما، فينيسيا، فلورنسا، بادوفا،
و بعد عام سافرت مرة أخرى إلى ألمانيا:
فرانكفورت، برلين، كنت أبحت في كل

بمنهج مسدود لتجرب عليه
مفاسراتك

× وأصر أن الاشتغال على الخشب
له دلالة الخاصة بقيمته الجمالية، لكن
المشكلة في نقله إلى المعارض خارج مصر،
فهل أدخلت هذه الصعوبات في حسابك،
سيما وأنا أصر هوسك بمعرفة ما



أيضا لا تغفل عن الصالات التي
تعرض لنجوم الفن فقط حيث تتعامل
مع أسماء الفنانين ... ما كان يشغلني
هو الصالات التي تقوم بعرض ما هو
جديد وحديث ولا ترجو من وراء ذلك
أي كسب، بل دائما ما تبحث هذه
الصالات عن الفن الجديد، تسعى لن
يعينها بالتعميل اللازم لتمازج عملها
الفني من حيث اقتناء أعمال المبدعين
والفنانين، أو منحهم المنح للصرف على
إبداعاتهم الفنية.. ومثل هذه الصالات
تستطيع أن تتعرف على ما يحدث داخل
حركة الفن في أوروبا، والعالم بعيدا عن
الحسوبيات والتقود وسلطة الإعلام
والربح التجاري... هذه النوعية من
الصالات هي ما ينقص العالم العربي،
يجب التسمي دائما وراء ما هو جديد
وجيد، والمحافظة عليه، والتمسك به
وإنما، ذلك ما تتميز به المجتمعات
الغربية. وذلك ما نحن بحاجة إليه.

× فنانة وكاتبة مغربية

١ في التراث العربي القديم :

ظهرت فئة من الشعراء المارقيين عن العرف الإبداعي السائد معظهم إما من أصل غير عربي، وأما أنهم مولدون من أب عربي وأم غير عربية، ونشأوا، إلى ذلك، في وسط اجتماعي فقير، عبيدا أو موال، وهكذا اندفعوا لإثبات وجودهم في المجتمع العربي، وفي سبيل ذلك تملعوا بأهوى الأسلحة العربية، اللغة والدين (٢).

اتقن هؤلاء اللغة أكثر من أهلها مما كذب نظرية الطبع أو الفطرة، وفسروا الدين تفسيراً يلائم تطلعاتهم الحياة التي استجدت، فوجدوا أنفسهم في موقع يناقض النظام القائم من جهة، لأنه يقوم على المنصرية، ويناقض من جهة ثانية التقاليد التي يتبناها النظام، ويناقض من جهة ثالثة التقاليد الأدبية (٣).

أحدث هذا التيار الناشئ قطيعة مع التراث، بوصفه أصلاً للمحاكاة أو نموذجاً تجب محاكاته، تمنى هذه القطيعة النظر إلى العالم من وجهة جديدة، تتحول عبرها القصيدة كشفاً مستمراً، يؤسس فيها الإنسان العالم

بهاليات القصيدة القميرة فخ الشعر المربع

د. أساك نهوم *

تقديم : ظلت معمارية القصيدة العربية حتى العصر العباسي سجيئة الذاتية الجاهلية، أسيرة عمود الشعر وتقاليد، حبيسة الرؤية القديمة للإنسان والعالم واللغة، عدا تلك المحاولات القليلة بعد الدعوة الحمديّة، والتي لم تفلح في تغيير مسار الشعرية العربية إلى وجهة جديدة.



قصائد



الأساك

جاءت القصائد خاضعة لنظام قصيدة الباطل (مقدمة غزلية، طلبية... ثم الرحلة، ثم الغرض)، لا يحق للشاعر تخملي التجارب التي سبقته، مما قلص من حضور الذات الكاتبة، وصار المؤلف وليد النوع (١) على حد تعبير عبد الفتاح كليطو، ويات الصلة بين النصوص قائمة على الاجترار والوفاء للسابق الذي لن تتم مساهمته إلا مع المحنّين أمثال أبي نواس وأبي تمام.

الذي يجدر به، ووسيلته في هذه المفارقة: اللغة.

يظهر أبو نواس الحمن بن هانئ (×) (١٤٥ - ١٩٩هـ) ليمثل القطيعة مع الماضي، هذا الماجن العرييد، شاعر لم يلج سبيلا للفسق إلا انتهجه وفاخر فيه، ذاك الذي حمل مأساة نفسه ومأساة عصره ومأساة الإنسان الذي عيناه من تراب وريح، عقدة المولد بأبيه الملحق بل ربما الضائع النسب في قوم يقدسون الأنساب، وعقدة والدته المتهنكة والمترملة على عائلة مممة، واستقبالها المجان والفساق على مسمع ويصر ابنها، وعقدة الفقر بين يدي عطار يبري له الأعواد على غير جدوى، ابتدا متكلما وانتهى ماجنا (٤).

أبنت ذاته المبدعة الرضى بنهج الشعراء الأقدمين، وظلت نفسه التواقة للجديد تبحث عن الكلمة التي لم تقل بعد، تبني شكلا شعريا جديدا ذاع صيته في العصر عباسي الأول هو "المقطعات" متجاوزا التقليد ورموزه: الطلل، الناقة، الصحراء... ومؤسسا بذلك شكلا شعريا سيجد نصيبه في النقد العربي الحديث والمعاصر؛ ألا وهو: القصيدة القصيرة.



أبو نواس

و أهم ما يميز "المقطعة" أنها كانت تتراوح بين البيتين والعشرة، وهذا إطار ضيق ومحدود، يعبر فيه الشاعر عن تجربة قصيرة، ويكتف في صوره الشعرية، لأن مجال المقطعة لا يستدعي توسعا في الفكرة أو توليها أكثر مما هو معدد كميا (٥).

هذا لا يعني أن المقطعات وليدة الحياة العباسية بترفها وتحضرها، لكنها تجربة شاعت بكثرة لدى الشعراء الصعاليك إذا استثنينا بعض المطولات، كثنائية الشنفرى المفضلة، ولامية عمرو ذي الكلب الهذلي، ورائية عروة بن الورد الشهيرة وفائقة صخر الغي الهذلي، إذ أن كل ما وصلنا من شعر "أبي الطمحان القيني" و"حاجز الأزدى".

و "الصليك بن السلكة" و"فيس بن الحدايدة" مجرد مقطعات (٦).

نفترض- لتبرير شيوخ هذا الشكل- أنها كانت قصائد مطولة ضاعت أبيات عديدة منها كما ضاع أغلب الشعر الجاهلي، فرغم أن لهذا الفرض ما يسوغه، إلا أن بنية القصيدة المطولة هي شعر الصعاليك تدحش هذا الرأي؛ فقد تميزت بالوحدة الموضوعية وتخلت عن المرفع الشعري المقدس السائد: الوقوف على الأطلال والبكاء على الديار ووصف الظلمات والركب ثم المدح.

و العلة هي نظر د. يوسف خليف هي « طبيعة حياتهم أنفسهم، تلك الحياة القلقة المشغولة بالكفاح في سبيل العيش التي لا تكاد تصرخ للفن من حيث هو فن يفرغ صاحبه لتطويله وتجويده، وإعادة النظر فيه، كما كان يفعل الشعراء القليلون » (٧).

إذ لا نتصور أن الشاعر الصعلوك كان يفرغ لفنه كما كان زهير، وأمرؤ القيس في حياته الذهبية اللاهية المطمئنة التي ضمن رغدها ملك أبيه، أو كالبائنة في بلاط المأذرة

و الغسانسة، فالشاعر الصعلوك يعيش حياة قلقة مضطربة، يدرك تمام الإدراك أنها حياة قصيرة، فهم على موعد مع الموت في كل لحظة.

هذه الحياة التي لا يكاد الشاعر يفرغ فيها لنفسه، لا تنتج إلا لونا من الفن السريع الذي يسجل فيه ما يضطره في نفسه ليصرع بعدها إلى كفاحه الذي لا يمله (٨).

تحصيل هذا: إن المقطعات لدى الشعراء الصعاليك لم تشكل بعد ذاتها ظاهرة فنية لها خصوصيتها اللغوية والروائية، مثلما صارت في خمريات أبي نواس.

تقول "قصيدة قصيرة" (xx) من قصائد أبي نواس:

دع صلك لومي فإن النجوم إغراء
وداوني بالتي كانت هي الداء
صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها
لو مسها حجر سمته سراء
من كف ذات حر في ذي ذكركها
محبان لوملي وزياء

قامت بإبريقها، والليل معتكر
فلاح من وجهها في البيت لألاء
فأرسلت من هم الإبريق صاهية
كانما أختها بالعين إغشاء
رفق عن الماء حتى ما يلائمها لطافة،
وجفا عن شكلها الماء
فلو مزجت لها نورا لمازجها حتى
تولد أنوار وأضواء

دارت على فتية دان الزمان لهم،
فما يصيبهم إلا بما شاؤوا
لذلك أبكي، ولا أبكي لمنزلة كانت
تحل بها هند وأسماء

حاشا لدره أن تبني الخيام لها و
تروح عليها الإبل والقضاء
فقل لمن يدعي في العلم فلسفة
حفظت شيئا، وغابت عنك أشياء
لا تحظر العفو إن كنت امرأ حرجا
فإن حظركه في الدين لزاء (٩)

نميز في هذه القصيدة ثلاثة مدارات يتفاوت فيها طول الواحد على الآخر:
المدار الأول: مدار السكر: يشغل الحيز الأعظم ويتألف من سبعة أبيات الأولى.

المدار الثاني: مدار عتاب اللحظة والانتصار عليها: يتألف من بيت واحد (الثامن).



جدول يمثل إحصائيات الأفعال
في المدار الثالث في خميرية أبي
نواس

مجموع الأفعال في المدار =
١٠٠ = ١٠٠ + ١٠

الماضي = ٣ × ١٠ = ٣٠ %
١٠٠

المضارع = ٦ × ١٠ = ٦٠ %
١٠٠

الأمر = ١ × ١٠ = ١٠ %
١٠٠

تسيطر اللحظة الحاضرة على
الماضي، فالماضي بقى هو عالم
الطلل والوقوف على الديار والحبيبة
النائية (هند، أسماء ...)، حيث لم
يعد لهذه الوقفة مع الزمن والحب
معنى في وجدان الشاعر، فقد
أسكره حب الخمرة، فهي الوحيدة
الجديرة بالبكاء والنواح :

لنلك أبكي، ولا أبكي لمنزلة

كأنت تحل بها هند وأسماء

حاشا لدرة تبني الخيام لها وان
تروح عليها الإبل والشاء

و الطلل هو النقيض المطلق
لعالم الخمرة، الطلل هو الماضي
بأوجاعه، والخمرة هي النشوة واللذة
اللامحدودة، هي اللحظة الحاضرة
بنيتها وحلاوتها :

الطلل = الماضي

الخمرة = الحاضر

يستحضر- أخيرا- أبو نواس

ان المقطعات لدى الشعراء الصعاليك لم تشكل بعد ذاتها ظاهرة فنية لها خصوصيتها اللغوية والرؤية.

الصوفي خلالها الظاهر ويطأ عتبة
الباطن، عتبة الحضرة الإلهية، حيث
يتعانق الخارج والداخل، لكن التجربة
الصوفية النواسية تختلف عنها، فهي
ارتباط باللحظة الحاضرة عكس غيرها
من التجارب، إذ لا تعود الدنيا عدوا
والآخرة هي الصديق، بل على العكس
تصبح الدنيا الصديق الوحيد (١٣).

تأتي لحظة واحدة، لحظة مراجعة
ومعانية، بل قل إنها لحظة يريد فيها
من صميم ذاته أن يتصل من كل
الذنوب والخطايا، يرمي بأثقاله وأثقال
نعمائه على كثف الزمان، الزمان الذي
أصر هو وغيره أن يصير كما يريدون :
دارت على فتية دان الزمان لهم
فما يصيبهم إلا بما شأوا

في المدار الثالث " نذب الماضي
الشقي" نرصد إحصائيات الأفعال في
الجدول الآتي:

جدول رقم ٠١ :

المدار الثالث : مدار نذب الماضي
الشقي : يتألف من الأبيات الأربعة
الأخيرة، وهو يتضمن نذباً لحياة البدو
والبدو.

تشكل الخمرة عالماً مركزياً، عالماً
حميمياً للشاعر، فقد وصفها وصفاً
دقيقاً يحيط بظاهرها ويأملها، صوّر
مجالسها وساقبتها.

يقوم أبو نواس بالكشف عن
ملاقات الإنسان الجنسية وعن رغباته
المكبوتة، يزيل الهوة التي تفصل
انفعاله وفعله، رغباته وقدراته، يهدم
الحواجز الأخلاقية التي تغلق فضاء
الحياة (١٠).

فخرق الممنوع والمحرم بولد نشوة
الانتماء على المجتمع القومي، المجتمع
الذي يسلب منه حياته بفعل المحظورات
والممنوعات، يثار من الحياة بسخرية
فائقة، فكان المجون عنده تعويض عن
غياب الحياة السوية، لذلك يعتمد إلى
تحرير الجسد والذات من الرقابة، بل
يحرر الذات من الآخر.

يحول أبو نواس- آنذاك- الخمرة
بؤرة يتحد خلالها مع العالم إنها مفتاح
يصلنا بالأبواب كلها، إنها صيغة لوجود
كل شيء، وأسم تصدر عنه تسمية كل
شيء (١١).

في نهاية المدار الأول :

فلو مزجت لها نوراً لخارجها

حتى تولد أنوار واضواء

تصبح الخمرة موازية للعلم، كاشفة
عن المجهول، هي فعل الرؤيا، تقذف بنا
إلى عوالم الأنوار والأضواء، فهي لحظة
نشوة صوفية كما عند ابن عربي :

فالسكر لحظة سقر إلى الله، يقول
ابن عربي :

السكر أقعدني على العر

ش المحيط المستدير

وإنما بقاع قسقر

من كل ما يغني فقير

والسكر من خمير الهوى

والسكر من نظر المذبر (١٢)

هي لحظة لقاء مع الغائب، بل لحظة
تجلي وكشف روحي، يجتاز ابن عربي



ماض	مضارع	امر
حفظت	أبكي	قل
غايبت	تحل	
كنت	تبني	
	تروح	
	يدعي	
	تحضر	

والمسيورة بين الناس، ولكي يكتب لها الخلود والديمومة. لكنهم كانوا يراعون عنصرًا نفسيًا يتمثل في تجنب السامعين السامة والمثل وفي إحداث تأثير أكبر وأقوى (١٦).

يرى د. المري حسن درويش أن الدافع الرئيس لثورة أبي نواس هو "الشعوبية"، فقد عاش في ظل الحضارة المباسية التي زاد فيها تأثير الفرس ونفوذهم، وتأثر بهم العرب أشد تأثير، وقد دفع ذلك أبا نواس وغيره إلى التمرد على التقاليد العربية (١٧).

هذه الأسباب على الرغم من وجهتها، ووجود ما يسمونها إلا أنها بامت - بعد أن حاولنا اكتشاف الرؤيا الذاتية في الصفحات السابقة - غير مقنعة، فتعجز الشكل لدى أبي نواس هو تحرير بالدرجة الأولى للمجتمع، ذلك أن الإطوار الجمالي لا يمثل العلاقات الفنية وحسب، وإنما يمثل كذلك العلاقات الاجتماعية، فهذه الشكل الحديث يصمد بجذته، وهو بجذته نفسها، تجاوز للراهن، واحتجاج على الصورة الثابتة، وهو بهذا المعنى ثوري (١٨).

إن تشجير الشكل عند أبي نواس يشير إلى الرغبة في الانفصال عن واقع أيديولوجي واجتماعي قيمي، شكل تجديد لشكل يدخل بخلاف الظاهر، في إطار الممارسة السياسية التي تهدف إلى تغيير الواقع القائم (١٩).

أضيف إلى هذه الحجة - التي أراها قوية جدا - حجة أخرى فنية بحتة، هي أن القصائد القصيرة كانت توضع خصيصا لتفنيها القيان في مجالس اللهن، لذلك خصها الشاعر بخصائص متميزة كالقصم، والنظم على البحور القصيرة، وسهولة اللغة بما يلائم جميع الشرائع الاجتماعية.

تحصيل ما سبق أن القصيدة القصيرة النواسية كانت لديها خصوصيتها الرؤيوية التي جعلها تؤسس وجودا فنيا مختلفا ومنايرا عن باقي القصائد الطوال، إنها قصيدة رفض واحتجاج على حياة وتقاليد قديمة قسمتها الذائقة العربية والتي

ويقسمها إلى ثلاثة أصناف: فنية، نفسية، شكلية. «يتمثل السبب الفني في تهذيب القصيدة وتنقيحها بحذف فضولها، وما قد يتسرب إليها من حشو، وفي الخوف من الانزلاق في السقوط والزلل، وفي الاكتفاء بالقصار إذا أدت المعنى المراد...» فقد التقت أبو هلال العسكري إلى أثر التثقيف في طول القصائد حينما ذهب إلى أن قصر أكثر قصائد أبي نواس يعود إلى تنقيح شعره (٢٥).

لكن يبدو أن هذه الحجة واحدة - في نظر د. يوسف حسين بكار - فزهبر بن أبي سلمى وابن الرومي كانا في عداد المتنقحين، في حين كانت قصائدهم قد بلغت حدا كبيرا من الطول.

أما السببان الشكلي والنفسي فتتداخلان عند أكثر الشعراء الذين كانوا يتعمدون القصار تمدا - وهذا هو سر الشكلية - لرواج سوقها في الحفظ والملوك بالأفواء والأسماع،



وجود آخر يوازي الماضي هو الدين الممثل في ابن النظام العالم الجليل المتدين، الناهي عن فعل الذنوب والمعاصي، ورفض أبي نواس للدين رفض للماضي بكل أشكاله، رفض للعالم، وه كل خروج على شريعة الله، إنما هو خروج على الله، هذا الخروج يجعل الإنسان مساويا لله وشبيهها به (٢١).

هكذا قالت الرؤيا النواسية للعالم وما وراء العالم برفض قيم الآخر، حتى تصل إلى نقطة المواجهة المواجهة التي تفرز القطعية مع التراث الأخلاقي والديني والشعري، ينشئ عبرها حضارة جديدة هي: حضارة الجسد واللذة.

لعل تبني أبو نواس لمذهب شكلي جديد في الكتابة هو القصيدة القصيرة بخصائصها المعنوية الجديدة ليس بريئا، يصرفنا لسؤال مركزي: ما الداعي الذي صرف الشاعر عن القصائد الطوال كما تعود الذوق العربي؟

يعد د. يوسف حسين بكار الأسباب



**تشجير الشكل
عند أبي نواس
يشير إلى الرغبة
في الانفصال عن
واقع أيديولوجي
 واجتماعي قيمي**

- في نظره- عادة غنائية، أي يمكن تلحينها وغناها، فهي قصيدة تجسم موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا، هي قصيدة تمير مباشرة عن حالة أو إلهام غير متقطع (٢٥).

اعتقد أن د. عز الدين إسماعيل قد انساق وراء تصور " هيريت ريد"، ريمًا لأن فكرة الغنائية قد أيقظت لواعيه، أيقظت ذلك الماضي الشعري، حيث كان الشعر الجاهلي جميعه غنائي، إذ يماثل الشعر الغنائي الغربي من حيث أنه ذاتي يصور نفسية الفرد وما ينتج من عواطف وأحاسيس، سواء حين يتحمس الشاعر ويفخر أو حين يمدح

و يهجو أو حين يتنزل أو يريث أو حين يمتدح ويمتاب (٢٦) كما يقول د. شوقي ضيف.

إضافة لذلك، كيف يمكن أن نقبل بوجود قصيدة تعتمد على وحدة الشعور (القصيدة) وأخرى تعتمد على وحدة الفكرة (الطويلة)؟ ألا تحتاج كل قصيدة لشعور وفكرة معاً؟ ألم يصبح التلاحم بين الشعور والفكر هو المسلمة الأولى لكل عمل فني؟

أما الباحث خليل موسى فلا يمتد كثيرا عن تصور د. عز الدين إسماعيل يقول « إنها ذات عاطفة واحدة منتشرة فوق مساحة القصيدة، تسير في اتجاه واحد، ترافقها رؤية ممتدة على السطح، يوجهها شعور انفعالي حار، ولذلك تضيح القصيدة القصيرة بكثير من ميزات الإبداع، فهي تقذف عنصر الصراع وتغند متشابها في ظاهرها وباطنها، فالشعور الانفعالي يقود رؤية القصيدة ويوجهها (٢٧).

نستشف من هذا القول أن القصيدة القصيرة تركز على العاطفة التي تسير في اتجاه واحد وعلى الشعور الانفعالي الحار، بينما يثقب فيها الصراع الدرامي.

أما خصائصها - حسب رأي خليل موسى- فهي : التقريرية والرتابية والحشو،

بعد سقوط الحضارة العباسية باتت المحاولات لتحديث القصيدة العربية قليلة لا تشكل ظاهرة فنية مستقلة

أهمية البناء « التوفيق في بناء العمل الفني أصعب مثالا من الوقوع على المضمون الصالح » (٢٢).

بعد ذلك يقوم الباحث بدراسة معمارية يسودان في شعرنا المعاصر هما :

- القصيدة الطويلة.
- القصيدة القصيرة.

يستعين د. عز الدين إسماعيل بالنتائج التي توصل لها الباحث " هيريت ريد " وهو من النقاد المعاصرين القلائل الذين واجهوا مشكلة الطول والقصر في الأعمال الشعرية، فقد توصل لحقيقة مفادها أن " مجرد الطول لا يجعل من القصيدة عملا شعريا ضخما" (٢٣)، فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة فرق في الجوهر أكثر منه في الطول.

و القصص ليس معناه قلة عدد أسطر القصيدة، وقد تكون القصيدة طويلة من حيث عدد الأسطر، بل قد تشمل على عدد مقاطع، ومع ذلك تظل القصيدة غنائية ومن ثم

" قصيرة" ما دامت تصور موقفا عاطفيا في اتجاه واحد (٢٤).

يشير " هيريت ريد" هنا لمشكلة " LYRICISM"، والقصيدة القصيرة

يجب خرق أفق توقعها.

إضافة لذلك هي قصيدة ذات عانت مسموم التمييز العرقي والاضطهاد الاجتماعي، فهي إذن تشترك مع شخصية شعراء الحداثة في العصر الحديث.

٢- في العصر الحديث :

بعد سقوط الحضارة العباسية باتت المحاولات لتحديث القصيدة العربية قليلة، لا تشكل ظاهرة فنية مستقلة، حيث ظلت الذائقة العربية أميرة صليل القافية وبحور الخليل ولعب التورية والطباق والجناس.

دخل الشاعر العربي عصرا جديدا، عصرا جديدا تقلص فيه ظل الآلهة، وصار الإنسان وحيدا وسط عالم جامد لا يحسن غير الإبادة، فلا آلهة تسمع صلواته، وتشاركه همومه وأحزانه.

بومث كان على الشاعر أن يعيد الروح إلى الأشياء ويكون نبي عصره، يقول بدر شاكر السياب « لو أردت أن أتمثل الشاعر، لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني للقدس يوحنا، وقد افترست عينه رؤياه، وهو يصير الخطايا السبع تطبق على العالم كما أنها أخطبوط هائل » (٢٥).

كان على هذه المغامرة التي تخلت عن النظرة والمواقف القديمة من أن تتخلّى عن الشروط الشكلية الموروثة، وتجد لنفسها قالباً يعبر عن سحر التجربة الجديدة، فعمدت إلى خلق كيانات موسيقية جديدة يعتمد البهجة الصانقة .. وبالقالي إطار معماري جديد.

تصوغ نازك الملائكة أهمية الهيكل الجيد تقول « .. لا ريب في أن الهيكل هو أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيرا فيها. ووظيفته الكبرى أن يوحدها ويمنعها من الانتشار والانفلات ويعلمها داخل حاشية متميزة » (٢٦).

أما د. عز الدين إسماعيل فيقول عن



والتعجب إذا كانت الأوصاف متتالية هي ظرف زمني قصير يقدر بقصر القصيدة فلا اعتقد أن القصير يسبب الملل، بل العكس، لأن السير في اتجاه واحد وطويل دون انحرافات ومنعرجات يحدث رتابة قاتلة، فإليك نموذجاً بسيطاً للقصيدة قصيرة من قصائد نزار قبّان "بانتظار سيدتي" :

اجلس في المقهى منتظراً..

أن تأتي سيدتي الحلوة

ابتاع الصحف اليومية

أفضل أشياء طفولتي

في باب الحفظ..

افتش عن برج الحمل..

ساعدني يا "برج الحمل"

طلمتي .. يا "برج الحمل"

هل تأتي سيدتي الحلوة؟

هل ترضى أن تتزوجني

هل ترضى سيدتي الحلوة؟

يخبرني برجي عن يوم..

يشرق بالحب وبالأمل

يخير.. من خمسة أطفال يأتون..

وعن شهر العسل..

أبقى.. في المقهى منتظراً

عشرة أعوام شمسية

عشرة أعوام قمرية..

منتظراً.. سيدتي الحلوة..

تقراني الصحف اليومية

ينفخني غيم سجارتي..

يشريني.. فنجان القهوة (٣٢) ..

رغم أن القصيدة تصوّر موقفاً شعورياً واحداً؛ حالة عاشق ولهان

تضيق نازك، مؤكدة ما سبق بقولها أن الهيكل المسطح لا يتيح فرصاً للقصيدة طويلة. ذلك أن الامتداد المنبسط يضيق والأوصاف المتتالية تصبحملة متعبة، فخير وسيلة - في نظرها- للنجاة من هذا المزالق أن تكون القصائد المسطحة قصيرة، وهذا ما أدركه نزار قبّان بفطرته عدا قصائده الهرمية مثل " طوق الياسمين" (٣١).

لا ندري ما إذا كان هناك باحث آخر أقر بوجود الهيكل المسطح في الشعر المعاصر، لكن ما يمكننا أن نناقشه هو : هل فكرة الإقرار بوجود الحركة أو عدمها ناتجة عن تراكم الأوصاف أو العكس مثلاً قالت نازك؟ أو هي ناتجة عن طفنان الأفعال أو العكس؟ وهل التسطّيع في شعر نزار- والذي تدعيه نازك- ناتج عن استعمال اللغة اليومية أو عن مسطحية الموضوعات (الاحتباس السياسي والجنسي)؟ أو عن البنية الإيقاعية أو عن بساطة الرؤيا وضحايتها؟ أو عن شيء آخر؟

أعتقد - بدءاً- أن الأوصاف المتتالية لا تعني بالضرورة غياب الحركة، بل على العكس، فهي تمنّي أن الحركة قائمة وهي سريعة أيضاً وبالتالي يكون الزمن حاضراً لأنّ إيجاد حركة سريعة لا تقتصر في الآن ذاته بزمن شيء مستحيل.

إضافة إلى ذلك : من أين يأتي المثل

تري « الملائكة،

أن القصيدة،

«النزارية،

القصيدة تنتمي

لهيكل المسطح

دون أن تقدم أي أدلة أو براهين

حيث يندم فيها الصراع انداماً كلياً، ويتحوّل النص وصفيّاً بعيداً عن روح الحركة، مما يؤدي إلى تمكك القصيدة (٢٨).

أعتقد أن الخصائص التي حددها خليل موسى هي خصائص لا تمت للموضوعية

والعلمية بصفة، فهل يمكن أن تقتقد قصيدة ما للحركة والصراع لتتحول جسماً جامداً ميتاً؟ فربما حركتها تكون رتيبة أي منتظمة، لكنها تتضمن فجوات ومفاجآت تجعل حركتها الإيقاعية أكثر ثوراً وتأسفا في صراعها الدرامي.

والأهم من هذا : هل القصير والوصفية يحدثان - فعلاً- الرتابة؟ أعتقد العكس: فالطول والسير في اتجاه واحد محدث الرتابة. كذلك الحال بالنسبة للوصفية: فقد تكون القصيدة القصيرة وصفية لكن لفتها تكون مكثفة، فتقدم فكرتها في شكل ومضة flash.

لكن ما يثير الانبعاث والدهشة في أن، هو أنّ هذه النظرة ترد عند نازك الملائكة؛ فهي تصنف الهياكل النصية إلى ثلاثة أنواع :

١- الهيكل المسطح: وهو الذي يغلو من الحركة والزمن.

٢- الهيكل الهرمي: وهو الذي يستند إلى الحركة والزمن.

٣- الهيكل الذهني: وهو الذي يشتغل على حركة لا تقتصر بزمن (٢٩).

تقرر نازك الملائكة أن القصيدة النزائية (xxx) القصيرة تنتمي للهيكل المسطح، دون أن تقدم أي أدلة أو براهين على ذلك، فهي- في نظرها- قصائد تدور حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن، وإنما ينظر إليها الشاعر في لحظة معينة ويصف مظهرها الخارجي في تلك اللحظة وما يتركه من أثر في نفسه (٣٠).



استغرق الشاعر في الوصف يوقف الحركة مثلما هو الأمر في الأعمال السردية، لكن حقيقة الأمر تبدو عكس ذلك؛ فلخطاب الشعري خصوصيته، لأن انتقال الشاعر - مثلاً - من طلب المساعدة وجلب الطمانينة، ثم السؤال عن رغبة جيبته بالزواج به، ... يحدث حركة سريعة وواضحة.

- الحركة الناتجة عن الإيقاع.

وهكذا تضاربت الآراء، بل واختلفت في تعريف القصيدة القصيرة وتحديد ماهيتها، حيث ساهمت التعاريف التي قدمتها نازك الملائكة ود. عز الدين إسماعيل في تفتيح الرؤية وحجبتها.

ظهرت التجربة الأدونيسية مثشبة برأي الاختلاف وحسب زلزلة النموذج، فكانت القصيدة القصيرة تحديد فكاكتها، حيث ساهمت التعاريف التي قدمتها نازك الملائكة ود. عز الدين إسماعيل في تفتيح الرؤية وحجبتها.

تأسس كيانها الجمالي المتعدد. اختار أدونيس السير في الدروب الصعبة، إذ تميزت قصيدته بخصائص التكثيف الرؤيوي واللغوي، وخرقت النظام الإيقاعي الجديد السائد، لتبادر لئناء نظرية إيقاعية جديدة.

(٢) باحثة من الجزائر

لعل سهولة المفردة، وقصر التركيب وفلاح أركانها (أجلس في المقهى

فعل + فاعل + جار ومجرور)، والاكتفاء بالدلالة المتداولة هو ما جعل نازك الملائكة تتهم القصيدة النزارية بالتسليط.

أضفت إلى ذلك طبيعة الموضوعات المتناولة؛ إذ وقع نزار في أغلب نتاجه الشعري - إن لم نقل كله - في احتباسين :

- الاحتباس السياسي.
- الاحتباس الجنسي.

هذا الأمر خلف أثارا سلبية إنمكتست على البناء الداخلي والخارجي مما دفع بنازك أن تصمر على هذه النظرة.

كانت الأسباب السالفة الذكر دوافع كافية أن تزج بنازك الملائكة في هذا التصور، حتى خيل لها أن القصيدة النزارية قصيدة خالية من الزمن والحركة، في حين الحركة قائمة وسريعة أيضا وهي ناتجة عن :

- القيام بأفعال كثيرة : أجلس/ ابتاع/ أفضل/ افتش.

- الانتقال الدلالي : هذا الذي لم تتبته له نازك الملائكة، إذ خيل لها أن

ينال هم انتظار سيده في مقهى، يحاول أن يشاقي الإحساس بالزمن، إلا أن عنصر الحركة حاضرا فهو يقوم بشراء الصحيفة، ويقوم بأفعال كثيرة طفولية، يقرأ برجة عسى أن يرى بصيص أمل، يرحوه.. فيخبره برجة بشجر مشرق وأيام سعيدة، لكن الحبيبة لا تأتي.

تعتمد القصيدة اللفظية اليومية المقهى، الصحف، المسجرات، القهوة.. التي انتقلت عنواها من الشعر الإنجليزي "شعر ت. س. إليوت T.S. ELIOT ' خاصة في ' الأرض الخراب THE WASTE LAND"، والتي عدت انحرافا عن اللغة الشعرية الحقيقية وه محاولة لتأسيس بلاغة جديدة لصيقة بالواقع والحياة اليومية" (٢٣)

يقول "نزار قباني" عن لفته .. جمهوريتي هذه، تختلف عن بقية الجمهوريات في أنّ اللغة الشعرية في هذه الجمهورية لا تعرف التفرقة الطبقي أو العنصرية، أو الثقافية" (٢٤).

و يقول أيضا « .. للشعر لفة ديمقراطية تجلس مع الناس في المقهى... وتشرّب معهم الشاي... وتدخل المساجد الشعبية معهم... » (٢٥).

البراش



(١) نقلا عن نخالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، الصفحة ١٤.

(٢) علي أحمد سعيد (أدونيس)، الثابت والمتحول؛ بحث في الاتجاه والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩، الصفحة ١١.

(٣) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة ١١.

(٤) كان والده ينسب إلى آل الحكم من الجراح من بني سعد المشيرة اليمنية، كان من جند مروان بن محمد (آخر الخلفاء الأمويين) مما أوقعه القوم أن والده عربي، والحقيقة المرجحة أنه فارسي الأصل من أبويه كليهما، وشعره يدل على ذلك، وهو من حزب الفرس بلا منازع.

حين أمس أبو نواس مخيل الفطنة والذكاء، لم يبق حيث أمه، كان ينق نهاره عند الطائر وليله في حلقات المسجد الجامع، كان يستمع إلى رواة الأخبار وقصاص السير ويتابع ويستمع بطلاب المعرفة والعلم، مال إلى خلف الأحمر، وأخذ عنه رواية الشعر، رثاء بقصيدة تحمل حينها فاجعا، اتصل بوالته بن الحباب الشاعر الأسدي العريدي، وخرج عليه في الجون والفسق.

أحب "جنان" جارية آل عبد الوهاب الثقفي ونهت بها، ولعل حبه لها كان يصبو من خلاله إلى الطهارة، اتصل بالرشيد وابنه الأمين ومعهم، لكنه مات قبل أن يدرك حكم المأمون وذلك عام ١٩٩ هجرية.

(٥) ينظر: أليها السلاوي، شرح ديوان أبي نواس، الجزء الأول، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، الصفحة ٥.

(٥) نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥، الصفحة ٣٣.

- (٦) ينظر : د. يوسف خليل، *الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي*، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٧٨ ، الصفحة ٢٥٩-٢٦٠.
- (٧) المرجع نفسه ، الصفحة ٢٦١.
- (٨) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة ٢٦٢.
- (٩) يخاطب أبو نواس فيها " التَّشَامُ " أحد رؤساء المعتزلة والذي كلن يفرج عليه في مجونه.
- (٩) ديوان أبي نواس، الصفحة ٢١-٢٢.
- (١٠) ينظر : أدونيس، *الشعرية العربية*، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٩، الصفحة ٦٢.
- (١١) علي أحمد سعيد(أدونيس) ،*الثابت والمتحول*، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٦، الصفحة ١١٠.
- (١٢) ابن عربي(هـ. ٦٢٨ هـ)، *الفتوحات المكية*، أحمد شمس الدين، المجلد الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، الصفحة ٢٥٩.
- (١٣) علي أحمد سعيد(أدونيس) ،*الثابت والمتحول*، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، تأصيل الأصول، الصفحة ١١٢.
- (١٤) علي أحمد سعيد(أدونيس) ،*الثابت والمتحول*، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، تأصيل الأصول، الصفحة ١١٢ - ١١٣.
- (١٥) د. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم(في ضوء النقد الحديث) ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، ١٩٨٢، الصفحة ٢٤٤.
- (١٦) المرجع نفسه، الصفحة ٢٤٥.
- (١٧) ينظر : د. العربي حسن درويش، *الشعراء المحدثون في العصر العباسي*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، الصفحة ٨٦-٨٧.
- (١٨) علي أحمد سعيد(أدونيس)، *الثابت والمتحول*، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، الصفحة ٢٤٨.
- (١٩) المرجع نفسه، الصفحة ٢٤٨.
- (٢٠) نقلا عن : خالدة سعيد، مدخل حول حركة الشعر الحديث.
- <http://www.jehat.com/arabic/gareeb.htm>
- (٢١) د. مر الدين رسمايل، *الشعر العربي المعاصر*، قضايا وظواهره الفنية والمنوية، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨١، الصفحة ٢٣٨.
- (٢٢) المرجع نفسه، الصفحة ٢٤٦.
- (٢٣) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة ٢٥١.
- (٢٤) المرجع نفسه، الصفحة ٢٤٩.
- (٢٥) د. شوقي ضيف، *العصر الجاهلي*، دار المعارف، مصر، الطبعة السادسة، (دون تاريخ)، الصفحة ١٩٠.
- (٢٦) خليل موسى، *منهوما القصيدة الطويلة والقصيرة في شعرنا المعاصر*، الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب، العدد ١١٤، دمشق، ١٩٨٠، الصفحة ٧٨.
- (٢٧) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة ٧٨.
- (٢٨) نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، الصفحة ٢٤١.
- (٢٩) نسية إلى نزار قباني.
- (٢٩) المرجع نفسه، الصفحة ٢٤١.
- (٣٠) ينظر : المرجع نفسه، الصفحة ١٤٥.
- (٣١) نزار قباني، *الأعمال الشعرية الكاملة*، الجزء الأول، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية، الصفحة ٧٣٦-٧٣٧.
- (٣٢) د. رمضان الصبّاغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، الصفحة ١٥٤.
- (٣٣) نزار قباني، *الأعمال الشعرية الكاملة*، الجزء الثامن، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٩، الصفحة ٧٩.
- (٣٤) المرجع نفسه، الصفحة ٩٥.





سريّة البدوي المثلث

قراءة في الجهود القصصية ليعقوب الوداد

د. محمد عبيد الله *

يعقوب الوداد أو البدوي المثلث (١٩٠٩-١٩٧١) واحد من رواد حركتنا الثقافية، ومن البناة الأوائل الذين أخذوا أنفسهم بالقصصية والجهد، وتسلسلوا بالجلد وتحمّلوا وجوها مختلفة من المعاناة ليحققوا مرادهم ويخدموا أمّتهم. وقد ترك أثراً الرواد إرثاً باقياً للأمة كلها يتمثل في مؤلفاتهم الخالدة ما بقي الحرف العربي متردداً على وجه البسيطة.

كاتب سير وتراجم، وهذا الحقل يستلزم إلماماً بالأسلوب السريدي، والسمة السريديّة الحكائيّة في التي حولت معظم كتاباته عن أعلام عصره إلى سير، وأبديتها عن حقل النقد أو الدراسات.

ألوان على طبق اللون على طبق الوان أوضح في الانتماء إلى النوع القصصي، ويمكن أن نخدعه مثلاً لجهده القصصي دون أن نفتي ذلك عن الاهتمام بأسلوبه السريدي في سائر مؤلفاته.

وإذا استندنا إلى المسميات والمصطلحات التي استخدمها البدوي المثلث نفسه فنلاحظ أنه وضع نصوصه القصصية تحت مسمى: الحكايات، الحكايات وهو ما يتضح من إهداء كتابه الذي وجهه إلى بيارية: "أهدي هذه الحفنة من الحكايات". كما استخدم في المقدمة مصطلحين هما: الحكاية والقصة، ويمكن استناداً إلى المقدمة أن ننظم الطريقة السريديّة للبدوي الراحل دون أن نعمل إنتاج أكثر مما يحتمل، ومن هنا لا بد أن ننتبه إلى أن موقع القصة عنده ينطلق من وظيفة التروائية العربية أكثر من منافع السرد الترويي، وحتى القصص العربية بتصرف فقد سار في صياغتها على مذهب العرب لا مذهب الغربيين، ومن خلال مقبلة المؤلف ومرمّتها الشخصية بالسرديات العربية يمكننا تبيّث الملاحظات التالية التي قد تساعد على تلقي الإنتاج القصصي

أما إرث الوداد فقد وصل إلى واحد وعشرين كتاباً مطبوعاً، ظهر منها تسعة عشر كتاباً في حياته، وظهر الثمان بعد غيابها، وله غير المطبوع مخطوطات ومشاريع لم يتمسك لها أو نشرها. وقد اشتهر الوداد في مجال كتابة السير وأدب التراجم، وهو مجال يقع بين الإبداع والتقد، فلا هو نص أدبي خالص، ولا هو دراسة خالصة تتلخّص بنتائج صاحب السيرة على نوع موضوعي بعيد عن شخصيته أو حياته.

وقد طرق الأديب الراحل مجال الفن القصصي إلى جانب مجالات أخرى في التأليف والترجمة، ونستطيع أن نلاحظ المنحى السريدي عند الوداد في عدة مظاهر منها:

١. كتاب قصصي نشره بعنوان: "ألوان على طبق" من منشورات المكتبة الأهلية في بيروت عام ١٩٦٥، ويتضمن عشر حكايات أو نصوص ذات طابع قصصي.

٢. يتضمن إنتاج الوداد في غير هذا الكتاب قصصاً وأخباراً وحكايات من الماضي والحاضر، فهو من المؤلفين الذين تروّفهم الحكاية وطريقها البليغة في التشويق وإيصال الدلالة والمبررة، وبهذا المعنى أورد في كثير من كتبه حكايات فرعية أو معلومات سرّية على طريقة الخبر السريدي الذي استمد من طريقة العرب في التأليف ومن شخصيته البدوية الميالة للحكاية والسمر.

٣. توظيف السرد أسلوبياً: العودات

للعودات ولأضرابه من المؤلفين:

• السرد العربي ولد من منابع وتقاليده شفيوة وليست كتابية، ولذلك يرتبط السرد بالليل وأحداث السمر، ونادراً ما يظهر السرد في وضع النهار، الشعر فن النهار والسرد فن الليل، وإذا صاح الديك يتوقف السارد والسرد (على نحو ما هو معروف في قصص شهزاد وغيرها). وقد أشار الوداد إلى ما يشبه ذلك عندما تحدث عن سياق قصصه وسبب روايته فذكر أنه سردها لأولاده وعائلته كطرد سام الليل وطوله.

• الحكاية المروية عند العرب يختلط فيها التأليف بالاختيار والواقع بالخيال، وهي ليس بالضرورة أن تكون عن إبداع صاحبها، فالقاص عند العرب هو السارد والراوي، الذي يسرد مشاهدته لجمهور مستمع، ولذلك نجد في التراث السريدي حكايات كثيرة بلا مؤلفين، يرويها كثير من المستمعين والرواة دون أن نعرف مؤلفها. وهذا جزء من مشكلة المؤلف في مجال السرد العربي، وهي مغايرة لمشكلة النحل والانتحال في مجال الشعر، العرب ردقوا في الشعر وسعوا دائماً إلى تحديد قائله، أما السرد فلم يطلبوا له مؤلفاً، ولذلك قالت ليلة وليلة عمل كبير لا مؤلف له، ومثله أعمال كبرى مشابهة. ومن هنا نفهم ما عمد إليه الوداد عندما روى حكايات متعددة موجودة في مصادر التراث ولم يتصرف فيها إلا قليلاً دون أن يشير إلى مصدرها.

• السرديات العربية لها خصوصية وهوية سريديّة مغايرة للأنواع السريديّة المعاصرة، ولذلك فتنظير القصة القصيرة والرواية وما يتفرع عنها من النظريات المعاصرة لا يصلح تطبيقه على قراءة النعم التروائي أو ما سار في سبيله من أعمال معاصرة، وقصص العودات من النمط التراثي الذي نلغمه لو قرأناه كما نقرأ السرد المعاصر، والتأثر بالنظرية الغربية وتطورات السرد المعاصر.

يتضمن كتاب (ألوان على طبق) عشر قصص تحمل المناويع التالية: سرودة، سمدى، الذكاء البدوي، جزاء الأمانة، ثقيل، ناقوس العدالة، من أحداث شهزاد، ليلة الميلاد، الملك والراعي، أخت الرحمة، عرس وماتم.

والعنوان الذي اختاره المؤلف عنوان دال يشير إلى التنوع وإلى الثمّة المأمولة من هذه الحكايات/القصص، وهو أيضاً عنوان مستقل وليس من عناوين قصص الكتاب كما هو شائع في تسمية المجموعات القصصية، ويمكن تقسيم هذه القصص إلى ألوان على النحو الآتي:

• قصص من أجواء البداوة؛ ومن هذا اللون قصة (سرودة سمدى) وقصة (الذكاء البدوي) ونرجس أن القصتين تعودان لأصول شفيوة متداولة

نتيجة لوشاية الحساد قتلها وندم بعد ذلك عندما أوجلت الحقيقة حتى مات ندماً وترك أثماناً مؤثرة في وصف طبيعته. أما صفات المودات لجهة القصة فتجري أيضاً على طريقة الخبر والحكاية وليس طريقة السرد الحديث، وقد سبق أن كتب المودات كتاباً عن نيك الجرن في شكل سيرة دراسية للشاعر ونشر الكتاب عام ١٩٤٨، ثم عاد وعمل في الكتاب حظاً وإضافة ليأخذ شكل سيرة قصصية ويتبدع عن أسلوب الدراسة وصدرت المصاغة الثانية باسم (عرس وماتم) في كتاب مستقل عن دار المهارف (سلسلة اقرأ رقم ١٩٩) عام ١٩٥٩، ولكن المصاغة الثانية ظلت متأثرة بأسلوب البحث وكثرت فيها الأضمار التي تقطع تطور السرد وحركته، فأعاد مصاغة الحكاية مرة ثالثة وهي التي وردت بال عنوان نفسه: عرس وماتم ضمن كتابه: ألوان على طبق، واختلاف هذه المصاغة عما سبقها، يتمثل في اقترانها بال أسلوب السريدي القصصي فهي الخالص، بعدما تخلفت المؤلف من معظم الأضمار وكذلك ابتعد عن المصاغة الدراسية مكتفياً بالأسلوب الأدبي الحكائي، مختصراً كثيراً عن الزيادات المصاغة مما ورد في المصاغتين الأولى والثالثة.

فخصص مدامت ذات أصول أجنبية:

أي أن الكتاب عربي بأسلوبه على نحو ما كان يفعل قصاصون وكتاب آخرون، والقصص المعربة يتصرف أربع قصص هي: ناقوس العدالة، وليلة الميلاد، والملك والرصاص، وأخت الرحمة. وقد أشار المودات في موارسته إلى أن اللتين منهما (الملك والرصاص وأخت الرحمة) مبروتان يتصرف، ولكننا نضيف لهما القصصتين الآخرين بالنتظر إلى أحوالهما الأجنبية وأسماء الشخصيات إلا أن المصدر الأجنبي لهما لا تخطئه القراءة. وبشكل مجمل اختار من الأدب الأجنبية قصصاً ذات طبيعة شعبية تتلقى مع مطالبه الشفوية، وليست من القصص الحديثة المختلفة عن أسلوب الحكاية الشعبية.

قصة مؤلفة واحدة:

وهي قصة (زخيل) (خويل) التي تبدو المحاولة التأملية الوحيدة للمودات، وهي عن القضية الفلسطينية، فيعبران بطلاً القصص اسمي لاجئين فلسطينيين تألبا للمأمون الخليفة العباسي، وتطلب منه سيفه لقومعه. وعندما يعطيه السيف تعود بعد مدة تبكي لأن قومها عاجزون عن الثأر وحمل السلاح. ومن خلال لقاء الحاضر بالماضي نلاحظ ارتباط الكاتب بالتراث العربي الإسلامي، وهو تراث يقع في مقدمة ثقافة يعقوب المودات ولا تخطئه العين في معظم إنتاجه، نلاحظه في قصصه كما نلاحظه في سائر نتاجه.

• كاتب وكلمتي من الأثر

التاجر وورث ماله كله، في صورة مكافأة مجزية على صنق أمانته وورعه، والقصة من قصص الحرب وكل ما فيها يذكرنا ببيئة الخبر وهو نوع مخصوص من السرد العربي القديم، أما ما فعله المودات فلا يتجاوز الاختيار وإعادة السرد دون إحداث تغييرات واضحة، وقد انحصرت التغيير على شيء من الاختصار وتبديل بعض الكلمات والمفردات الصعبة أو القديمة، وعاد ذلك حافظاً على الخبر كما هو ولم ينص على مصدره، وربما يشفع له شفاعاً محدودة ما جاء في مقدمته من أنه روى هذه القصص والأخبار في أسماره، ومثل هذه الغاية لا تمنع من اختيار بعض الأخبار من قراءاته، ولكنها أيضاً لا تمنع مؤلفاً معاصراً من النص على مصدره. والطريف أن هذه القصة نفسها قد وردت كنموذج من إنتاج المؤلف اختارها ضمن زملاتنا من مشرقها، على إصدار معجم أدباء الأردن (الجزء الأول-الراخون، ص ٢١٧-٢١٨) وهو من منشورات وزارة الثقافة عام ٢٠٠١.

أما القصة الثانية قصصة جعل المودات عنوانها (من أحاديث شهرزاد)، وعندما حملنا أسلوبها على الكثير عن مصدرها، عدنا لألف ليلة وليلة لأن العنوان يوحي بذلك ولما لم نجدها رجحنا أن هذه الإضافة لا تمنع من مصدر آخر، وأن يكون المودات قد أضاف العنوان وأضاف الجملة الإطارية التي تسبب سرد الخبر إلى شهرزاد، وبعد بحث وجدنا الحكاية نفسها في كتاب (أخبار النساء) لابن الجوزي، وكتاب (إصالح الناس بما وقع للبرامكة) للإبيدي، ومقارنة القصة بأسلوبها أوصلتنا إلى الصنيع ذاته مما فعله في قصة (جزاء الأمانة)، أي أنه اختصر بعض الأشعار ووجد مفردات صعبة محدودة وحافظ على معظم النص بلفته وأسلوبه، ومن الطريف أن بعض المقاطع الشعرية قد أعجبه فلم يعدلها ولكنه غير كتابتها إلى صورة نثرية دون أن يبدل فيها شيئاً، والقصة تتحدث عن أعرابي ظلمه مروان بن الحكم وأخذ أمراته وأجرعه على طلاقها وتزوجها، فلجأ الأعرابي إلى معاوية الذي أنصف الرجل، وطلب من مروان بن الحكم أن يرسل المرأة إليه، وعندما وصلت أدهشه جمالها وعرف سر اجتذاب ابن الحكم إليها، وهكذا تردد بين أماداتها إلى زوجها الأعرابي وغير المرأه بين ثلاثة: الأعرابي، والوالي (مروان)، والخليفة (معاوية) فلخّطارت زوجها الأول على الآخرين في صورة وفاة وجب نادريين لا يلقئان للجاه والمال.

القصة المبهرية/عرس وماتم: قصة نيك الجرن القصصية، وهذه القصة أطول القصص في كتاب المودات، وتروي حكاية عاطفية مؤثرة معروفة في التراث عن شاعر معاصر عبد السلام بن رغبان المعروف بديك الجن القصص، وقد أحب جارية أسماها ورد ثم شك في وفائها له

آنذاك ثم قام الكاتب بصياغتها مصاغة قصصية مكتوبة، ويستند ترجيحنا إلى طيبة الأسلوب ومادة القصصين التي توحى بالسرد الشفوي في البادية. وقصة (مروعة سمدي) تؤرخ لنماذج الثورة العربية الكبرى ولشخصية لورنس الرجل اللغز الذي صعد اسمه آنذاك في أوساط البادية، ومع أن القصة لا تعيد النظر في هذه الشخصية وإنما تنظر له كمدقق للعرب، وكناثر أراد مساعدتهم والوقوف إلى جانب قضيتهم، فإنها تركز على سمدي الفتاة البدوية التي سمعت بالرجل وأعجبت به، وعندما عرفت من كوابيس شقيقها نيته قتل لورنس مقابل مكافأة مالية من الوالي التركي نهضت بهبسه حمايته عبر التتكر في زي فارس، وعندما وصل شقيقها إلى لحظة التنفيذ كانت المفاجأة أنها سمعته يسبقها ثم طلبت له العفو من لورنس ففعلها عنده، وتحول الشقيق إلى أحد مقاتلي الثورة وقرسانها. والقصة عموماً تشبه أسمار البادية في مادتها ومحتواها، وتلفتت فيها إلى قوة شخصية المرأة وتمجيد بطولتها حتى يوهي شقي مدافع عن لورنس الفامر الذي اخترق الثورة وتجنس عليها ووجهها لصحة من أرسلوه.

أما القصة الأخرى (الذكاء البدوي) فتقف على حكاية بدوي تمكن من معالجة فتاة من درعا تعرضت لكسور في فخذها وقد رفض والدها المحافظ أن يكفث الأبياء على جسمها ومهرتها، أما البدوي فتتمكن من مائلتها علاجاً شبيهاً اعتماداً على عناصر البيئة في موقف طريف روتة القصة، وظاهر القصة تمجيداً لها للفرقة وللذكاء البدوي، مع أن المتوقع إدانة الجهل والامتناع عن معالجة الفتاة تحت دعوى عدم الكشف بجسمها وعورتها. وبهنا هنا الأسلوب الذكي المبلي الذي يعللنا على السرد الشفوي وعلى جوانب من سرديات البادية في الأردن مما سمح به المودات وأعاد أداءه بأسلوبه المتأثر بتلك السرديات.

فخصص ذات أصول تراثية:

في كتاب المودات قصصتان تعودان لأصول تراثية تمتكنا من تحديدها، الأولى قصة (جزاء الأمانة)، والثانية قصة (من أحاديث شهرزاد). أما القصة الأولى فقد ورد أصلها في كتاب (الاعتبار) لأسماعيل بن منقذ، وهو كتاب سردي يعد من النماذج المبكرة للنسرة الذاتية عند العرب، والقصة من حكايات المكافأة على طريقة جزاء المعروف والإحسان، فالقاضي الذي وجد عقد اللؤلؤ في موسم الحجمله الأمانة على إرجاعه لصاحبه مع رفض المكافأة، ارتد إليه الإحسان بعد سنين مضاعفاً، بعدما تعرض لملامة الأسر والموبة، ثم العقد فقد ظهر مجدداً ليكون علامة تذكر كلا منهما بصاحبه، وهكذا تزوج ابنة

— هل تشرب شيئاً؟

— كأساً من زيت سراجك المطفأ، أو كأساً من زعتر أحلامك التي لا ترى
وقف المستجد مستنداً على ضمير
الغائب، وقد خلا الصلصال من روحه،
الفراغ المنطيسي لم يكن طرفاً حياً
في الوقوف، دخل إلى غرفة أخرى، هي
ذاتها في تأويل مساحة الفقر، نقض
بعضاً من الفيل المائل في فضاء الغرفة،
التي لم تدخلها الريح منذ عشرين يوماً،
لم يتحرك عقرب الساعة، بدا أنه لم يبق
من شقوته، عاد المستجد حاملاً كأساً
من الزعتر، وقد أرخى ثوباً مرمرياً على
السراج المطفأ، تحرك الضمير الغائب
بتأجه السراج، وأشعل عوداً من الثقاب،
والمسحوق بالثوب، وخرج قبل أن يشرب
كأس الزعتر، وقبل أن تتدلع النيران في
بيت المستجد.

لم يبق المستجد على الحراك، من
هول ما رأى، نأراً تلتهم كل شيء في
طريقها، ومياهاً تتدلق من التوافذ التي
كسرت، وأصواتاً تشترق حجاب السميت،
وعلماناً يسمدون إلى الأعلى ولا ينزلون،
وفواكه تستر عري الشارع، وفواهل من
نمل تسبح حول الصدا.
— كل هذا وأنت أيها المقرب ما زلت
في مكانك، لا تحرك ساكناً

انتفض المستجد من صلصال يديه،
حرك إصبعه الشاهد، ونقر على العقرب
نقرة واحدة، فإذا هو يبور، استرخى
قليلاً، شرب من كأس الزعتر الذي لم
يشربه الضمير الغائب، وقبض لكل
طائفة في النيران التي تلتهم كل شيء في
طريقها للظفر بما هو قائم هي كينونة
الواجهة والانتشار.

ثلاثة أيام فاصلة ومنهكة وقابضة على
ما هو متخول في ذراع الشارع، مرت
على الحراك الثري في بيت المستجد،
ثلاثة أيام لم تكن كافية، لا اختيار المجزأت
الجوفية التي تدور حول بؤرة تمرركزها،
في البحث عن زيت السراج المطفأ،
ثلاثة أيام وما زال المستجد يتقلب في
أعماق الوحي والذهول، وأعماق الزائر
الذي شقز على بساط الألوان الزئبدية،
في لوحة الحياة التي صيفت على جذع
شجرة.

المياه الجوفية التي خلفتها محركات
الضمير، أيضاً لم تكن كافية لإطفاء
جذوة النيران الوهمية، لا لضعف
العقل الأبيض الذي يتدلق من هومات
الخراطيم، ولكن لخايرة صفة الاشتعال
التي تمتاز بها النيران، هي إذن نيران

المستجد بن غبار

أحمد الخطيب *

ربما لا تستطيع أن تفرق، أن تكون واحداً ممن ينحاز إليهم الوقت، بكل
مساخاته، أو أن تكون محمولا على ورقه الأصفر، ذلك لأنك، لا
تخرج عن صمتك إلا وتعود إليه، وكان العقرب يخيل إليك أنه يدور، وما هو
بذلك، فقط كل ما تقوم به من نشاط، هو في الحصلة، نتيجة الرجرجة التي
تصيب ما تصتك من قماش أبيض، يميل إلى الصفرة في كثير من الأوقات.

الإحباط أولاً وعندما تفرغ من ذلك،
سيأتي دور ورم الذات .

لأول مرة ستتزعج عنك عبادة الخلو
التي وضمت في تلافيفها صمتك الأزلي،
ولأول مرة ستفتح عليك الباب، بعد أن
حجب عنك زيت الشمس، عشرين يوماً،
ستفتح له، أو لها، المهم أن تفتح الباب،
لا لشئ، فقط ليفاد ورم الإحباط
ضميرك المستتر في ضمير المخاطب،
ولو لبعض الوقت .

يدخل عليك لا تراه، فهو خيال طائف
في مقلتك، وغائب عن ظله المستتر،
وهو يراك، لأنه يتصل من شبكية العين،
حاملاً صحوته الأولى، لفعل المقاومة،
مقاومة ورم الإحباط، تجلسه على صحن
من الزعتر، ثم تمد له بحركة خفية، ورقة
بيضاء، لا صفراء.

— متى تتضح الفكرة الطازجة؟

— عندما تتخلى عن ذاتك، وتتمشي
إلى فراغ المقرب، وتقيم جسراً لي ولك
— وكيف لي ذلك وأنا محصور بيني
وبينك؟

— أبداً بإزالة الصدا عن جديد دمك،
ستجديني في المساحة الخضراء

إن دماء الأشياء، هي بالتاكيد، ما
يضمك من الفرار بذاتك، قبل إصابتها
بوزم الإحباط، أو لنقل بوزم الذات،
فأنت قارب هوسين من الهلاك، إذا لم
تستوعب مجريات الحركة التي يحدثها
نقر المقرب.

لكن إذن فاتحة السرد من هنا، من
هذه النقرات التي تصدح في مخيلتك،
ولا تفرأها، إلا حين ينقر عليك الباب،
من هو قائم بشؤون التورية في مساحات
غفلتك وصحوته.
تقفو كثيراً على علم ليس يأتي، وتصحو
على جملة من التاوريلات، تحاول التوهوس
من مجرة صمتك، يبيحك مفتاح البدء،
انفتح الذائرة، أم تفتح بوابة الهديان، أم
تقتصمها ماء، وهذا كله يحتاج إلى أن
تشرع ذاك كلاً أمام مرآتك، ومرة من
هو يشبهك.

في المساحة الأولى لهذا السرد، الذي
ينطوي في كثير من بنائه، على تدخل
الحوار، تدخل أنت لتقوم ضميرك الأزلي،
عبر إسناد الحوار على إشكالية اللغة،
التي تحفظ لك بعضاً من جوهر المعنى
الذي تعيش عليه، لهذا ستقاوم ورم

قادم تتوس حول ذاته، ولم يعد رهيناً لتلك التقلبات التي تدور رحاها بين أبويه.

إن الطريق من منزل أبي المستجد إلى بقعة التحولات التي طرأت على المستجد، وألقته في كنفها، هي طريق توفر بضاً من تمار الوقت، ولكنها تخدش سريال القوامه الذي من الغفرض أن يتوفر لكل من هو دون سن الرشد.

ما بين بقعة التحولات وانجذاب المستجد إلى أخوته عصياً غليظة تفرع على طيل الممكن، وتهش على مرارة الضالين، ولكنها عصاً ربما تتحول في ضريبة واحدة إلى أفضى تاكل كل ما في طريقها، وهي العصا التي سوف تبقى جناح المستجد الذي لن تقصه جمرة الخوف والرعب والحياء.

لكن يوبك الأول على حافة القبور، بعيداً عن لهات الزاكزين، وتوثرهم فيما ييجوز وما لا يجوز، لكن متناحاً إلى ضرورة واحدة إلى أفضى تاكل كل ما في طريقها، وهي العصا التي سوف تبقى جناح المستجد الذي لن تقصه جمرة الخوف والرعب والحياء.

لكن يوبك الأول على حافة القبور، بعيداً عن لهات الزاكزين، وتوثرهم فيما ييجوز وما لا يجوز، لكن متناحاً إلى ضرورة واحدة إلى أفضى تاكل كل ما في طريقها، وهي العصا التي سوف تبقى جناح المستجد الذي لن تقصه جمرة الخوف والرعب والحياء.

لكن يوبك الأول على حافة القبور، بعيداً عن لهات الزاكزين، وتوثرهم فيما ييجوز وما لا يجوز، لكن متناحاً إلى ضرورة واحدة إلى أفضى تاكل كل ما في طريقها، وهي العصا التي سوف تبقى جناح المستجد الذي لن تقصه جمرة الخوف والرعب والحياء.

لكن يوبك الأول على حافة القبور، بعيداً عن لهات الزاكزين، وتوثرهم فيما ييجوز وما لا يجوز، لكن متناحاً إلى ضرورة واحدة إلى أفضى تاكل كل ما في طريقها، وهي العصا التي سوف تبقى جناح المستجد الذي لن تقصه جمرة الخوف والرعب والحياء.

لكن يوبك الأول على حافة القبور، بعيداً عن لهات الزاكزين، وتوثرهم فيما ييجوز وما لا يجوز، لكن متناحاً إلى ضرورة واحدة إلى أفضى تاكل كل ما في طريقها، وهي العصا التي سوف تبقى جناح المستجد الذي لن تقصه جمرة الخوف والرعب والحياء.

لكن يوبك الأول على حافة القبور، بعيداً عن لهات الزاكزين، وتوثرهم فيما ييجوز وما لا يجوز، لكن متناحاً إلى ضرورة واحدة إلى أفضى تاكل كل ما في طريقها، وهي العصا التي سوف تبقى جناح المستجد الذي لن تقصه جمرة الخوف والرعب والحياء.

لكن يوبك الأول على حافة القبور، بعيداً عن لهات الزاكزين، وتوثرهم فيما ييجوز وما لا يجوز، لكن متناحاً إلى ضرورة واحدة إلى أفضى تاكل كل ما في طريقها، وهي العصا التي سوف تبقى جناح المستجد الذي لن تقصه جمرة الخوف والرعب والحياء.

• فعل من رواية معطوبة بعنوان " أبناء القبور " •
• شاعر من الأردن •

أثنا عشر عاماً هما حصيلة المستجد من هذا الشتات، منذ أن غادر والده سرير المنزل، وغاب في لجة الزمن المتبوض تحت تأثير الخمر والميهر، ومنذ أن التقطت أمه شهوة البحر، وزرقته، وذهبت بعيداً في لجة الأمكة وتشوهاها، اثنا عشر عاماً، ولم ينشف القماش الأصفر، رغم تلك الأشعة فوق الحمراء التي تلصع صلصال جسمه، ورضع الريح العاتية التي تهدّ كاهل جبروته الطفولي في العراء.

لم يجد المستجد ملاذاً بعد هذا الشتات، سوى أن يحفظ تفاصيل المكان المغيّب في حراكه الجوفي، المكان الذي ميّز له، أدنى مقومات البقاء، واحتفاله بالنسيج الفيولوجي، وأقصى حالات العبث، والانطواء، المكان الذي لا يشرع نوافذه أمام الضمير الغائب، المسور الأسمتي الذي خدّش حياءُ الزمن، والباب الحديدي المنقوش بالزيت الحار، لم يقويا على إغلاق نافذة الشتات، أمام المستجد، الذي ظلّ الذي عشر عاماً وهو يرقب في خلوته، ذهنية التقلبات التي تلمرأ على والديه، ورضع حداثة سنّه حاول أن يلعب دور أوسيط بينهما، إلا أنّ حجم الفراغ الذي استقوى على صنوبر العائلة، وجرد المرأة من ثوابها وحنوها على الأوجه الصغيرة، ظلّ يتسع شيئاً فشيئاً، حتى أصبح من المعتاد أن ينأى الوالد خارج البيت، أو أن تبقى الأم لفترة طويلة في الزيارات التي لا تثمر إلا عن تفتيت حصص الإمكان في أن يبقى المستجد وأخوه الذي يصفره بسنة أعوام، وأخته التي تصفره بأربعة أعوام، بعيداً عن الشتات، وعرضة للعصف الفكري.

لم يكن المستجد الذي تتأقذت المن الصناعية في هذا السن المبكر، لتوفر أدنى مقومات الحياة قادراً على شطب ذاكرة الخواء البسيطة، لهذا قرر أن يفرّ من دائرة القبض إلى دائرة البسط، ومن حال القوضى التي يحياها، إلى مقام للنظر بينين مفتوحين على زمن سيجي.

امتلاء الأرض بالقطن الأبيض الذي ينهمر من الفيم، كان هو الرابع الوحيد في منزل أبي المستجد، إذ طاش أولاده على سهو التشققات ومشاشة العظم، والأنتولوزا الحادة التي تستوطن الذاكرة التي تعرف طريقها المشرع، ولكن المستجد الذي وجد ضالته بعد أن نقر عقرب الوقت في مخيلته زمنًا لا محالة

غير منظورة في شغها الفيزيائي، وليست منظورة في تلاطمها مع هيجان الفيم، وإنفاقه عبر حركة الرياح، وحواماتها، كل ما هنالك، أنّ المتغيّب الذي يلفّ المستجد، يهرّ كتلة من الخيالات التي ترتبط في أدنى مقوماتها بالوهم، هذا بالنسبة للمستجد، ولكن الذين يرتبطون معه بصلته ما من قريب أو بعيد، لا يرون هذا الجرائل، إلا كما يرى النائم حلمًا مصحوباً بالشفافية التي لا تأويل لها، سوى أن هذا الكمّ الهائل من الضغط النفسي، يتشكل في حقل النعاس النهاري على هيئة مادة فيزيولوجية تطوي على قدر كبير من خفوت الأسسجة ونزها.

ثلاثة أيام والمستجد يبعث عن طاقة فراغية في حقل النيران، يمدّ ذراعيه المتوسطتين، باتجاه النواذه التي كسرت، فلا يلمس إلا الفراغ الأثيري، يحاول التجربة مرة، ثلاثاً، ولا يسفّه المكان الذي حوّلته الدخان إلى بحر جوفية لا ماء فيها ولا حمى، يمدّ قدميه فتزلقان على عشب أصفر نما لتو في صحن البيت، يكرر للمرة الثامنة، ولا حبال للنهوض، يحاول القفز الدخان على الكرسي الشطلي فيتقلّص عضلات القافية، يمدّ لسانه فيتشقق، إذ لا ماء في مسرعه، سوى المراب ثلاثة أيام، ولم يدرق له جبين، رغم حرارة الجحيم، ولم تحترق ثيابه، لأنّ القماش المبلل كان رطباً.

هنالك في الدرك الأسفل من المنازل وجهان للغامرة، وجه يسقط في الخطاب المفردات تستطيع أن تمرّنها على الدخول إلى حقل القول، بعيداً عن بيئتها النحوي، الذي تضبطه علامات الرفع والجر والنصب، ووجه معمول على المستتب الزمني، الذي تحركه لغة التصوف، الذي لا تستطيع أن تتماهى فيه بلا ولاية ذاتية في المقام الأول، كما أن هذين الوجهين هما في الحقيقة غير قابلين للمعاكسة والمناوأة تحت تأثير غياب المكان.

المستجد بلا أدنى شكّ لحداثة سنّه، لا يهي هذا الدرك الأسفل، كل ما يعنيه أن يؤثّر تروته الخاصة، بكل مستلزمات البقاء، فهو وإن كان غير قادر على التمييز بين الظل والنور، والحضور والغياب، والقوة والضعف، إلا أنه كما يعتقد قادر على نسخ عمليات التربة، وجرحها إلى علة الخاص، الذي يسيّجه بالوجه المحمول على التصوف، لأنّ ما آل إليه من شتات نفسي كان بائعاً قوياً على حصر الزمن في إطار هذا الخطاب.



لقاء مع الأديب هادي الجباري القعيدة ترسم نسيجه من داخل الذات .

ماوره زياد محمد مناس *

يفاعته، بحيث تضالفت جميع التمنعات الروية على صفحة الخيال، لينتج هذا العمل الذي أفض به لأنه يعكس قصة نضال تكاد تكون حقيقة بكل تفاصيلها، وقد تقصر في أحيان أخرى عن واقعها الذي كان انصاع وأوقع كحدث في الروح والشاعر والأحاسيس، هكذا أقرأ التاريخ، عبر كل حواسي، أدني ذاكرتي بعيني خيالي وتخييلي المبدع، إذ أن العمل في الكثير من أجزائه المبردة حقيقي من حيث ولادته من مطبات نضالية تناغم معها إلى أمد الحدود، فجات لا تشكو غيرة وإنما تنتمي بشدة إلى ذات النسيج العنقي.

❖ نصوصك الروائية تشخصن الزمن السردي وتحاكمه، على عكس نصوصك الإبداعية الأخرى التي تتماهى معه، هذا ما يحسنه الملقن، إلى أي مدى يكون هذا الإحساس صحيحاً؟

- ما كنت أبدأ نسيجاً على نول غيري، هنا أكتب ما يجول بباطني من غير قصيدة، غير أن مكونات الكتاب تطبق تلقائياً لتعبر عما أهدف إليه، ونظراً لأنني اعتبر الزمان عنصراً في ثلاثة المكوّن السري، فلا بد لي من اعتباره فاعلاً في عملية الإبداع، بتوحيها الروائي والقصصي وسواها، وقد يتجاوز في تصويري حدود الشخصية ليكون الأقوى، ما بين الزمان والمكان والحدث لكونه الأكثر ديمومة واستمرارية من العنصرين الآخرين وحتى من الشخص الحقيقين، وهكذا يكون له هذا الدور الفاعل ظاهرياً وباطني في الفعل الإبداعي، وأنا لست في عبارة الميزان لمعرفة حدود ومستويات أي عنصر من العناصر المتضاربة لتكوين النسيج الحكائي في رواياتي، ولعلها أحياناً تبادلته وبخاصة مع الأشخاص الطبيعيين.

❖ أرقام الهجرة المتناقضة لعل في روايتي لك، كما أطلت عند بعض الروائيين الرواد، هل هي متناقضة قصيدة أم أن

ماور الجباري أديب سوري معروف، قدم للمكتبة الأدبية العربية، عدداً من الأعمال الهامة، في حقول الرواية، والقصة القصيرة والشعر، وهو مبدع مثابر تعرفه المنابر الأدبية العربية، التي اعتلاها كثيراً، كما تعرفه الإذاعة المسموعة من خلال تقديم بعض أعماله كمسلسلات مسموعة، وفي مدينته حلب التي أحبها، كان لنا معه هذا الحوار الذي تحدث فيه عن تجربته الإبداعية.



❖ في رواية / حارة محب/ نزمة نحو التوصيف الحكائي لأحداث سلفت هل هي استرجاع لبعض ما كان، أم هي عملية إسقاط تاريخي لشهد إنساني عاش معك زماناً؟

- رواية حارة محب تتميز بأنها عمل من صنع الخيال في جميع أحداثها وأشخاصها، الحقيقي جداً فيها والمتطابق إلى حد بعيد، هو القضاء - المكان - حتى هذا لا يخلو من فواصل متخللة مبدعة وهي كلما ابتدئت كمسور من المدينة (حلب) يصبح المكان ليس دقيقاً في تطابقه، لذلك لا يطبق السؤال في جزائه على طبيعته التوصيفية والحدثانية على مسار السرد منذ البداية وحتى النهاية.

- في القلم عاشت الأحداث السياسية والنضالية بكل ضمن مخفاتي عينا متحركاً ملوناً منذ طفولتي بتفاعل المشاعر مع الحدث الآنني آنذاك بكل حرارته، الكثير من أحداثها التقطتها الآن عبر الروايات، فكان منها النوري وكان بعضها الذاتي على

❖ يتنامى السري الغيري مع التاريخي في رواية «القلم»، كما يتعمق المكان فيها بوضوح، ويمتزج معاً في منجز إبداعي ضخم موحّد، كيف تقرا التاريخ وتقدمه في نصوصك الإبداعية بعام؟

ظلال الحرايا

فخسني
مامون الحادري

لم أتعرض للتقد كثيراً على مدى مسيرتي الكتابية، وفي المرات التي أختت أعمالي لتوضع تحت المنظار النقدي، كانت الرؤية كنتاج نقدي مرضية، غير أن المنظار الذاتي لدي والذي كان دائماً يبعث عن الجديد هو الحرص على التطور، ولا بد من الإشارة إلى أن عملية الاحتكاك بالتجارب الأخرى الإبداعية واستقبالها قراءة وتقياً من عمل المنابر كان لها أيضاً دور هائل أغنى التجربة وطوّرها، إنها عملية عمل جاد مدعوم بالفكرة المجتدة البناء، يقصد خلق الجديد الذي كان الهاجس دائماً، ولعل ما جاء في المجموعتين المشار إليهما نوع من ذات المسار والهدف المرجو.

◆ بعض اللوحات في النصوص القصيرة، تبو قامة النهايات، مضمخة بالاكتساف، هل تعدت ذلك؟ أم كان بقمة ضوه تجسد من خلاله واقع ما؟

لا أتعتمد القصيدة في الصياغة، والنهاية تأتي نتيجة طبيعية لما تمر سبالة المرد في مسارها وهي جميع الأحوال ترسم الشاعر والأحاسيس تضاهر البدايات والنهايات بدون تعمد لتقول الرؤية التي تؤمن بها وتريد تصديرها عبر مجمل عناصر القصيدة.

الشاعر المبدع يظل مسكوناً بالتلق الخلاق المتمازج مع نغم داخلي ينوس بين الثقافية والصناعة، هل توصفكم الشعرية تصامير أم الطرقة؟ أم أنها لنفتي خارج السرب بخصوصية؟

الشعر لدي واحة روحية، فيها كل العناصر المبيضة الخلافة التي تتلطف بتلقائية مبعدا من المصنعة، نظراً لأن الفنية الشعرية نوع من الإبداع الجمالي الذي يؤثّر النص ولأنني لا أدعي الشعرية بمعناها المطلق؛ النصي والفني، بمعنى أنني لا أقول بأنني شاعر، لذلك أظنني أنطلق من مشاعر ذاتية لا تهتمني إلى عالم فنية الشعر المطلق لكنها ترسم مسيهاً ما داخل الذات والحس الخاص بالتضاد مع الفكرة الهدف في النص الشعري.

تبدو جملة الشعرية الشعرية الرفيعة قادمة من أغوار نفس مسكونة باللاوعي، ومشحونة بوعي من نوع خاص، كيف تضافر اللاوعي العام مع الوعي الخاص إبان تشكيل النص الشعري؟

إن نصّ السؤال ينطبق تماماً مع ما أحس به مع المكونات والاندراج، مع العرصات وبهبب الكلام داخلياً، بحيث يتشاهم مع الخلايا بعيداً عن العالم، إنه تبصير مختصر وعي أو لا وعي خاص جداً، ينتج نفسه بعطريته بشكل ما يمكن تسميته بالنص الشعري.

◆ لغة الفن (الشعر الحديث) انفعالية مجردة، تتوسل بوحدة تركيبية معقدة

محور الربط الذي امتدعته فنية العمل وأعني به «السيدة مارتينوثا» أما الجزء الأخير وهو: (كيف ولقت الصلصلة الروائية بينهما؟) فهو من الأسئلة الحيرة التي لا أملاك لها إجابة أشرحها بالمنطق الإقناعي التوضيحي، استطاع القول إنها السر أو التوضيحية المسحرة الكامنة في أسلوبه، هذا إن كنت قد وقتت فعلاً بها.

◆ هل استطاعت الرواية العربية خلق ضمير عربي يواجه الانتصار أو الانكسار في الراهن العربي؟ وهل يمكن أن تكون الرواية بدلاً لبعض الطروحات الأدبية التي شغلت صدارة الذاكرة لزمن طويل؟

المفروض أن يكون ذلك بين الذين يسيئون أعمالهم، لسبب أدري حقيقة إن كنت من هؤلاء، دائماً السؤال يناجني ويضمنني أمام موقف مسرحي، كثيرون من الكتاب نجحوا في ذلك ومنهم حنا مينة، هاني الراعب، فاضل السباعي، وسواهم ومأمون الجابري أيضاً أظنه قد أسهم في كل رواياته بذلك، إن الأدب غير خاضع للتطريعات، فكل كاتب يصيغ أعماله بأسلوبه، بأحاسيسه بموهبته، دون أن يترسم مسلكاً نظرياً، ولكن بتأقائية ما يؤمن به، ومن هذا المنطلق لا أتصور أن تطلو أعمال أي كاتب من ملامسة هذا الواقع، ومحاولة خلق موقف مؤدع يجابه الانتكاسات والانتكاسات قبل الانتصارات التي تكون غالباً مفتعلة، في محاولة لخلق ضمير عربي حقيقي صادق لا يمسق، أمام المعطيات الحقيقية لنشأته، هذا الضمير يحتاج إلى انتصارات مهدانية قبل الانتصارات على الورق.

◆ بدو تطور ملحوظ في اختبار المادة الحكائية وفي الأسلوبية بين مجموعتي مشمولية الفوضى، وزهرة الأكاسيا، هل كان ذلك بفضل الرؤى النقدية الحديثة؟ أم كان عملية ديناميكية فرضها الوصي المبدع؟

الظروف التي عشناها كممثل دبلوماسي لبلدك منحتك هذا التوارد غير المباشر؟

عملي مع البعثة الدبلوماسية في براغ أغنى مشاعري ومعارفي بالكثير ولا أكتفك، لقد كانت أولى رحلات الاغتراب التي كنت فيها مدهوشاً، أفتح عيني على اتساعها، لعله التناغم بيني وبين الحياة الهادئة التي كانت تمشيها هذه الدولة من الغرب آنذاك، فقد كنت على دهشتي منسجماً، وهذا ما وضمنني في موقع التعرف الواعي على كل شيء، فهل تسمي هذا متطافاً؟ أنا لا أنسى الموقف ذلك حين طلبت من السكرتيرة «أن تحجز لي بطاقة للمسرح، في هذه المرة كانت هي المدهشة تنظر إليّ بعيني مفتوحة على اتساعها، وحين سألتها عما بها قالت: لي في عملي هنا في السفارة سنوات عديدة لم يطلب مني أحد أن أحجز له بطاقة على أي مسرح، حينها أدركت أن بداخلي ثقافة من بلد الاغتراب أو بلد الهجرة كما تسميها، قبل الهجرة، لقد اغرمت بالبلدية وعشيتها بكل مشاعري لدرجة كنت أقول لاحقاً: إنها وطني الأوروبي الذي يأتي بالدرجة الثانية (شيكاً براغ) بعد وطني الأول (سورية حلب) فهل تسمي هذا هجرة؟ إنها الهجرة نحو الوطن في وحدته الشاملة كموطن للإنسان.

◆ لرواياتك نكهة خاصة، وثمة سؤال يمكن أن يطرح حول رواية «مشقة الحزن» يتصور حول السبيري والإبداعية فيها، ما مساحة كل منهما فيها، وكيف ولقت الصلة الروائية بينهما؟

لا أحمل مسطرة لقياس أبعاد كل من السبيري والإبداعية على الأقل قبل السؤال، لأن السؤال يضع المسؤول في حالة من التامل تبين تلك الحدود الغائبة عن الشئ في محاولة لإيجاد الإجابة، ولأن أعتقد بما لا يدعوا للشك وبيجابية مرنه، أن الإبداعية هو الغالب ونسبة كبيرة، برغم



حديث اليد



فصص نصرة

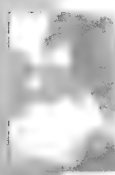
♦ تناول تجربتك الإبداعية عدد من الأقلام، هل رايت طروحاتهم متساوية مع المنجز الإبداعي، وهي تحاول إرتداد مجاهيله، أم كانت كلماتهم إبهاماً على شواطئ الكلمات حيداً لو ذكرت بعضهم.

- على قلمهم كانوا مبحرين منصفين، عبقوا رؤيتهم في أعالي أذكر بعض من طوام الزمن ورحل بميشيل أدبهم، وقد كان قارداً وأعباً وثاقداً منصفاً ومتعاطفاً مع النص، معجبا به بل رافعا له مستويات لافتة، في حين طغت الأسلوبية في نقد النكتد، فقد تناول العمل الأول، القلماء كلا وجزءاً بكثير من التفصيل ولم ينفذ بعض التقدير لما ورد فيها وأعني الرواية، فقد أضاف جمال اللغة وحياد الكاتب، وتحذرت في اتساع واستهباب للشخصيات، كذلك كان الشاعر الناقد محمد علي الشريف متوازناً مع سمو النص، بلفته النقدية السامية وتناولوه البهيق لرؤية القلماء وكانت دراسته فصلاً في كتاب أدبهم من حلب، ولا بد من الإشادة بكثير من النقاد

ماون الطابري



امرأة الزكاسيا



فصص مامون طهاري

في رواية القلماء، ومن ثم رواية حارة محب وهي حارة قريبة من الحديدة، ثم وسمعت الحلقة فيها لتشمل حي الحميدية، رسمت المكان فيها رسماً جغرافياً وحياتياً وإنسانياً وأحياناً حركياً، أما أوسط أعمالتي الروائية (شعمة للجنز) فقد تنازعها المكان في كل من حلب وعاصمة التشيك (براغ)، ولدي بعض القصص المنسدة في المجموعات القصصية، ترسم أجزاء من المكان في الوطن، وما أزال أرسم في «أطراف كتاب» (الخطوط) طغى المكان في براغ على المكان هنا، بينما في العمل الأخير الذي تم اتجازه (باب الفباب) كما نويت تسميته مبدئياً فأنا أرسم ضمن حدث قديم دائرة باب النصر التي تجمع مع بعض التوسع الروايات الثلاث (القلماء، حارة محب، وباب الفباب) لتكمل حلقة كبيرة كانت أجزاؤها منفصلة

♦ هل أنت مبدع يحسن الإصغاء إلى صوت الزمن، صوت الذات صوت إيقاع العصر الحدائشي، وهل له تأثير على مخاضك الإبداعي كلا أو جزءاً؟

- الزمن ثالث عناصر الأعمال: المكان، الحداث، والزمان، وهو أكثر العناصر ثباتاً واستمراراً وشمولية بأيماده: الماضي والحاضر والمستقبل، ولا بد له من صوت ينفذ إلى الأعماق ليس عن طريق السمع ولكن عن طريق المشاعر: الحزن والفرح والمماناة والأمل، والزمن يجمع في مساربه مسيرته كل الألوان: العائمة الكالحة للشرقة المضيئة والحارة الحارقة. وأه يا زمن.. وكيف لا يكون له تأثير على أعمالتي الإبداعية شئت أم أبيت هو مننسي في كل أعمالتي بكل أيماده الثلاثة ولوانه ومحققات مشاعرنا جميعاً، ويمر الزمان قبل أن نمتدرك أخطأنا التي سلفت نضربك لتسمع فحننا على ما فات (وقتي) أرجع زرع زمني، قل للزمان أرجع يا زمان.

تنتظم داخلها وحدات مختلفة ممتدة لا نهائية البوح، بينما لغة النص تقريرية، كيف استلعت منهما سمواً وتماهياً، وهما صليمة لغتين مختلفتين؟

- أنا مؤمن بتداخل الأحناس الأدبية، وبخاصة توشية لغة النص بالعبارة الشعرية، وليست مؤمناً بتقريرية اللغة أصلاً، إن ما أريده أسمى إليه من خلال المعنى الأولي الموحى بالنتائج، لذلك أحسن بتداخل اللغتين طبيعياً، الفن برهته وزهافته مع سهالة السرد، أو الحكائية التي أحرص أن تكون أسرة تفسر للمشاعر بسمو الإحساس، إذا كنت فعلاً ضمن مسار ما تصوره في السؤال من السمو والتماهي، وقد أقول إن النص لدي ينتج نفسه، بغامريته التي لا تؤمن بوجود لغتين مختلفتين بالنظر على أن ما كتبه من شعر.. هو (الشعر الحديث) المنعني أصلاً من القيود والحدود.

♦ الوطيف عند الفن يتوقف كثيراً عند وحدة بنائه الأولى، أي البرعم الفلاني، والمنطق يتسائل حول تشكل البرعم الفلاني، كيف انتهى إلى نص مائل بين يدي المنطق وهي رحلة عسيرة؟

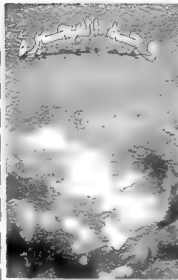
- مكونات البناء ممتدة للمواد، أهمها السبرورة الزمنية التي تمتصت عبر مسيرتها ما تراه موسيقياً مع طبيعة الدخال الشعرية والتكوينية، ولعله السر الخافي الذي يدرك ذاته ولا يدركه المبدع دائماً باتي باليسوسة، أنا كاتب قصة قصيرة وطويلة (رواية) بنيت صرحهما خطوة خطوة، خلال المسيرة الطويلة التي أنضجتهما، ومن ثم رشخت عليهما عبق أحاسيسي التي أحسها انطلاقاً من الحب، حب اللغة وجمالها وموسيقاها، والأمر في التشكل الطبيعي وسهل لا عسر فيه، وقد يكون عسيراً لدى غير المبدع، وعلى من يريد الوصول إلى (أس) الفكرة أن يتعمد عن الرقمية والرياضيات فالإبداع لا يؤمن بأن الواحد زائد الواحد مساويان الاثنين.

♦ رسم محمود درويش جغرافيا وطنه بالكلمات، هل طمعت إلى شيء من هذا وأنت تحاول رسم جغرافيا مدينتك حلب في نصوصك الإبداعية؟ وأين جسدت ذلك بدقة؟

- محمود درويش شاعر كبير، الوطن مرسوم في روحه وهو مسكون به ولذلك استطاع أن يبدع في رسمه ملوثاً إياه بالشاعر المختلفة، بالحنين، بالماضي والمستقبل تقطعا لإشراق، والحاضر المسمى رسمه رسماً متحركاً ناطقاً لا يجاريه فيه أحد، مملاً لا شك فيه أن ما فعله محمود درويش مطمح لكل كاتب ومبدع، لقد شغفت منذ البداية بالكاتب، أحسست أن بعضي فيه، لذلك قمت برسمه ولكني مجزءاً، أجزاء من مدينة حلب، تعديداً



كما الريح لاتأتي



♦ كيف تنظر إلى أعمالك الأولى؟ وهل تمنيت مرة استخدام بعض طروحاتها؟
عملاً بمقولة: الأديب أول ناقد لنفسه.

- ابداً أنا أحترم نصومي وأعمالي جميعها وأحبها، أحترمها إذا جاز التعبير هي بعضي في مرحلة سابقة وهي تراشي الروحي وهي أنا في الأيام القادمة، أو هي أنا فيها ساكونه في الأيام القادمة، أتراشي أستطيع أن أفكر من ذاتي أو أن أنكرها، وأتواصل إن كنا نستطيع أن نبدل تراشنا بعضي الزمن؟ لا أتصور ذلك.

♦ هل أنت مجموعة أعمالك التي طرحتها حتى الآن؟ أم ما تزال تترى شخصيتك في نصوص ممنورة ماثلة أو جنيته، تحاول عبرها استجلاء الصورة؟ وماذا تريد أن تقول فيها؟ وبأي شكل؟

- ما يزال لدي الكثير الذي يصرخ بداخلي طالبا الإفراج عنه ليبري النور، انطلق بضه لكنه لم يذهب إلى رحلة المثل بين يدي القراء والمثقفين.

لدي العديد من القصص القصيرة الموجودة هنا وهناك في الأوراق المكسدة، وهي بحاجة إلى الملمة وتقديم وعمل، لكن الوقت لا يسمح، والصدمات لا تتوقف، وبخاصة بعد ما عقدت رقيقة الدرب بعد ثلاث وخمسين سنة أمضيها برهقتها، كان هذا منذ فترة قريبة، ولما تجت دعوى الروح عمداً ذكرها تستمع من ذاكرة الروح، بل سبتني وتبقي كزهره لونس في الأعمال القادمة، ولدي الآن بعض الأعمال الهائلة التي درجت على شيمها (أطراف كتاب) وهي رواية ناجزة وكذلك (باب الفباب) وهي ناجزة أيضاً، وهي جميعتي عدد من الأعمال الروائية التي بداتها ثم توقفت عنها، ولو سمح الزمان سأتابعها لتكون ناجزة.

أما الشعر وأعني التاصلات الشعرية، فلهي مجموعتان ناجزتان (مصفورة التنعيم) و (رفيق الياسمين)، كما أن لدي الكثير من النصوص الشعرية الأخرى غير المنقطة في عمل موجد، هي وسواها من الأعمال الجنيته كما سميتها، وهي بكل تأكيد تترى المسيرة الأدبية، وربما تسير نسيته، لذلك سأترك لها بعض الأمل في أن تكتمل شعور حملها فتولد وتري النور، أنا وإياها نتمنى لذلك، وهي كثيرة وأسمع لي هنا أن أقدم الشكر من القلب والروح والقلم والنصوص التي قرأتموها بنائية.

• كاتب من سوريا

لكنني لا أؤمن المسباحة بدقة إن جاز التعبير إلا في بحرین اثنين، هما القصة القصيرة التي دفعتني إلى بحر الرواية، وبدأت تشدني إليها وتستأثر بي، وأحسني محققاً في أجوائها راجياً أن أقدم أعمالاً مميزة تال إعجاب المثقفين والناشرين على حد سواء، فيها مضي أو في الزمان، أو المائل على عتبات الأيام القادمة، لأنني أراها يمكن أن تستوعب الحدث/ الأحداث ويمكن للقلم أن يحوّل وفق ما يشاء له الفن وتعليه الروح، فهو في البداية والنهاية مغرق للمعاناة.

♦ هل من طقس: زمكاني، شيئي؛ لون، مشروب، امرأة، تمارس على هديه عملية الإبداع وتعتبره معرضاً وبعاء على الإلهام، أم أن الإبداع لديك يتدفق تلقائياً وبلا مقدمات؟

- الروح المغروسة في كل عنصر من عناصر الإبداع، الروح شاذة في المكان، في الزمان أرى المرأة، المكان، الزمان، وبشكل غير مباشر كل شيء، وقد يكون لأقل الأشياء دور في إغناء العمل اللبد، وأما ذلك كثيرة.

♦ كيف يتواصل الآخر مع نصوصك؟ وكيف تتواصل مع الآخر أثناء عملية الخاضع الإبداعي، وهل يكون ماثلاً في الذكورة؟ أم تسقطه من حسابك فارقاً نادراً؟

- الآخر هو الموجود دائماً الضاحك دائماً، ولا يمكن إسقاطه من الاعتبار ولا سقط العمل كلياً، يبقى الشخص شاحصة متحركة، فاعلة، متفعل في مواجهة أعمال، وأعتبرها بما لديها سيئة الموقف الذي يعني النص المبدع، هي إلى حد بعيد تحتلني وتنف في مواجعتي، تكون مكانتي وكثيراً ما أتبدل ألوان معها لتكون هي المبدعة ولا أنا على اعتبار أن المثقفي مبدع أيضاً.

الذين تناولوا جزئيات في أعالي بكثير من الدقة والتفصيل، وأنا مدين للجميع ولا قدمو من دراسات نقدية فكرية أهدت منها ولا شك وكانت محفراً على مواصلة العطاء، والاتصال إن كان النقد قيمة؟ ما دام تابياً لاعتبارات متقاوئة تتأثر بمشاعر الناقد وهو كذلك، لذلك لا يكون النقد سواء في التناول أو الاستقبال، ومن خلال ذلك تتنوع الرؤى وتختلف النظريات، فمنهم من كان راعياً في النص وحفرني على مواصلة السير في الردهات، الوعرة، ومنهم من لم يكن راعياً في بعض الجزئيات وكانت لهم وجهات نظر أخرى، أنظر إليها بكثير من المؤدة والمعرفان، وهي فرصة انتهزها لأقدم تحياتي للجميع.

♦ مارست النقد والرواية والقصة القصيرة والشعر، أين تجد نفسك بين هذه الفنون الجميلة؟

- هذا ثوب خضفاض أصلاً أطرافه أحياناً، أطرز خوافة بيوح شمري يسترقي أحياناً، أو اجانب مقالة نافذة أفرغ فيها بعض ما يمليه الإحساس حول أثر ما



المستحدثة. ومن مترجماته: الخيال الرمزي (كولريج والتقليد الرومانسي)، طبعة الشعر لـ " هيريت ريد "، اللغة والمسؤولية لـ " نعوم تشومسكي "، الشمس المفتصرة - دراسة آثار الشاعر جلال الدين الرومي للمستشرقة أنهياري شيميل، يد العشق (مختارات من ديوان شمس تبريز لـ جلال الدين الرومي)، حول أسباب اشتغاله بالترجمة في البدء، واتجاهه إلى الترجمة من الفارسية في ما بعد، ومسّر اهتمامه بالشعر الصوفي، وأهمية الثقافة الصوفية، هذا الحوار:

ضرب من العشق

لوحة نشاطك تشهر إلى أنك قد أصدرت كتباً مترجمة عن الإنكليزية وعن الفارسية، برغم تخصصك في البلاغة العربية والتقد الأدبي. والسؤال: لماذا اتجهت نحو الترجمة ولم تكف بالتأليف في اختصاصك؟ ولتوقف أولاً عند أسباب تخصصك في البلاغة والنقد...

لم يكن ميث التخصصي في البلاغة والنقد قصداً واحداً متقدرا، بل قد يكون القول الشهير:

"كل مهياً لما خلق له" مفسراً لما نحن فيه صديده. وهكذا وجدت في نفسي ميلاً مبكراً إلى التاملات المتصلة بالجمالية الأدبية؛ وهي أمر له خصوصياته في لغتنا العربية التي أدركت الأذواق المتأصلة من الأجناس المختلفة طاقاتها التعبيرية العالية وجزسها الأخاذ ونظمتها المدهش في أمثلة البيان العالي. وقد هيأ المولى سبحانه أن يكون موضوع الدرس في مستوى الماجستير "تأثير الحكم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسي الأول - دراسة تطبيقية في الأدب المقارن" وكان ذلك، على الحقيقة، ميثاً تأمل طويل لجماليات العبارة في تلك الحكم القصار المثقلة بالدلالة، تلك التي أنتجت عبقريات خلاقة في الأدب الفارسي وفي الأدب العربي. والحقيقة أن الملازمة للحكم هيأت لضرب من العشق لما تشقه تلك الحكم من صور الجمال الصوتي والدلالي. وكان ذلك كله كان تهيئة لدرس طويل لقضايا الإبداع وبنائيه في نفس البعده وتأثير الباعث النفسي في مكونات اللغة الشعرية الجميلة. وجاء ذلك كله من

الأديب المترجم الدكتور عيسى علي العاكوب لـ "عنان"

تقريرنا في الترجمة من لفان المسلمين بمعيان خسران كبير لراشد ثقافتنا

نهضة بـ

برل الباحث العربي السوري الدكتور عيسى علي العاكوب الأستاذ بجامعة قطر مشواره في الترجمة بمقالة متواضعة وانتهى إلى إنجاز أكثر من ثلاثة عشر كتاباً حتى الآن، بدأ من الإنكليزية ثم انضمت إليها في ما بعد الترجمة من الفارسية. وكان قد صدر له قبل ذلك مؤلفات عدة في النقد

وبلاغة العربية مجال تخصصه الأكاديمي. حاز في شباط (فبراير) ٢٠٠٢ جائزة عالمية من الجمهورية الإسلامية الإيرانية لكونه باحثاً فعالاً في مجال الدراسات الإيرانية.



من مؤلفاته: تأثير الحكم الفارسية في الأدب العربي، المفصل في علوم البلاغة العربية، التفكير النقدي عند العرب، موسيقى الشعر العربي: العروض والقوافي وثقون النظم

طبيعة الشعر

نادر مكرم عبد عيسى

جندب حبيب

خلال ما قدمه النقد العربي القديم من تأملات عبّرت في أحيان كثيرة عن قدرة عالية على تحسّس الجمال وتصوير آثاره الفعّالة في نفس المتلقي. وقد ألّفت في هذا التخصص بعد نيل درجة الدكتوراه كتابين طبعيا أكثر من طبعة، هما: "التفكير النقدي عند العرب - مدخل إلى نظرية الأدب العربي" و "المفصل في علوم البلاغة العربية: المعاني والبيان والبدیع".

لديك وجهة نظر في تدريس الأدب العربي، حيثاً لو سلطت لنا الضوء عليها لطبعة وغاية...

تكوّنت وجهة نظري الخاصة في تدريس الأدب العربي عبر تأمل طويل لطبيعة ما يدرّس في أقسام اللغة العربية تحت عنوان "الأدب العربي"، وتأثير ذلك في تكوّن شخصيات الخريجين. وما أراه صحيحاً ومقتضياً هنا أنّ "الأدب" لا ينبغي أن يطلق إلا على ما هو رائع من خصوص الشعر والنثر مما يساعد شكلاً ومضموناً على تكوين أجيال جادة مُعّبة للعمل مخلصاً لأوطانها متفانية في تقديم النفع واليمن إلى الآخرين. ويعني هذا كله أنني ادعو إلى ما يمكن أن يسمى "الأدب المؤدّب"، أي الذي يرتفع بالإنسان ويرتقي بملكاته وقدراته. ومن هنا لا أرى أن تطلق كلمة "أدب" على كثير مما تمطر به ناشتتا من ضروب التفاهة والتخلع والتهللك. ومن

وهب ملكة إبداع الكلام الجميل ليس عسيراً عليه أن يأتي بكل ما هو جميل ورائع ومفيد ونافع. الأدب الذي ادّعى إليه ينتمي إنسانية الإنسان الذي كرمه موله تعالى حين قال: "ولقد كرمنا بني آدم". هذا الذي كرمه ربّه سبحانه لا ينبغي أن يكون سيئاً في إخلاد الإنسان إلى الأرض، وميامه في أودية الترتي والانتصار. معظم من يسفون أدباء في الأزمان كلها لا يرون إلا أنفسهم، ولذلك لا يدركون ما يتّركه كلامهم من تأثيرات في عباد الله. كل مسؤول عما يأتي ويدع، وما الأدباء بقبيل مختلف.

وماذا عن اتجاهاك نحو الترجمة؟

أمّا الاتجاه إلى الترجمة فله قصة إنساني مضطرباً هنا إلى اختزالها وإثباتها. وذلك أنّني بعد مرحلة الدكتوراه والانتظام في عضوية الهيئة التدريسية في قسم اللغة العربية من جامعة حلب استبدّ بي هاجس مفاده أنّ الإطلاع على النقد الغربي يفيدني كثيراً في تأملاتي في النقد العربي، ثم إن قراءة هذا النقد بلغت الأصلية، وهي الإنكليزية في الأمم الأغلب، ربما تكون أكثر فائدة. وأنشيت الأمر بالشروع بالترجمة، في مقالات نقدية ثم في كتب متخصصة. وكان أول كتاب ترجمته هو "الرومانسية الأوروبية بإصلاح أصلاهما". وقد نشر مرتين منذ عام ١٩٩٢. والمفارقة أنني لقيت بعض التشجيع من المتخصصين باللغة الإنكليزية والعربية معاً. وهكذا بدأت الترجمة بمقال متواضع وانتهت بثلاثة عشر كتاباً إلى الآن. بدأت من الإنكليزية وانضمت إليها في ما بعد الترجمة من الفارسية.

جلال الدين
الزومي حازل
مترجماتي لأنه
أديب شغل العالم
منذ القديم
وحتى الآن.

اعتقد أن اتجاهاك للترجمة من الإنكليزية لا يماثل اتجاهاك للترجمة من الفارسية، ما القصد في كلّ منهما؟

كلامك صحيح، إن ثمة باعثاً خاصاً لكل منهما. إذ كانت الترجمة من الإنكليزية، كما أسلفت، بقصد الإفادة من مناهج الفرس وطرائق التفكير وأشكال التأمل عند المؤلفين بهذه اللغة؛ ابتغاء درس جيد للنقد العربي، يفيد الدارسين العرب. أمّا الترجمة من الفارسية فجاءت من منظور آخر؛ منظور يؤكد وجهة نظري في درس الأدب العربي، والحقيقة أن جملة مترجماتي من الفارسية، وجزءاً من مترجماتي عن الإنكليزية، تدور حول شخصية أدبية شغلت العالم منذ القديم، وتشغله الآن، وذلك هو جلال الدين الرومي. وقد رايت في النتاج الفكري والأدبي لهذا الشيخ العظيم، كما يسميه محمد إقبال، صورة مذهشة لما سمّيته "الأدب المؤدّب". ولعلك تدرك شيئاً من قيمة هذا الرجل الذي شغلت نفسه به لسنوات حين تتذكر قول شاعر الإسلام الكبير وفيلسوف الشرق محمد إقبال اللاهوري:

(مُؤدِّبُ الرُّومِيِّ لِبَنِي جَوْهَرٍ / من غباري شاد كونا آخرًا). أقصد من ترجماتي عن الفارسية أن تكون رافداً للثقافة أصيلة تعزز إنسانية الإنسان، وتقوي إرادة الخير لديه، وتسهم في انتصاره على سفاسف وشرير وظالم.

الأدب المؤدّب

وهل هذا ما دفعك إلى الاهتمام بالشعر الضويفي على الجملة، واهتمام خاص بـ "جلال الدين الرومي"؟

مرة أخرى، أقول إن هاجسي الأدب المؤدّب هو اليباضة الأولى على هذا الاهتمام. فقد رايت في الأدب الذي أنتجه أدباء الضويفية طرازاً رافقاً من الكلمة الطيبة، يسهم في جَمَل الإنسان قادراً على مواجهة صنوبريات الحياة، وتوجيه قدراته نحو كل ما هو مفيد في آلام وعقباتها.

أمّا جلال الدين الرومي وما ترك من آثار فعمل اهتمام وتقدير عند كل



مدرسة واحدة أو ذوي اتجاه واحد. ولذلك فإن المحاسبة بالجملة مبدأ لا يقول به المتصفون والعقلاء. وليس في وسع بريء من هوى أن ينال من منزلة أمثال الجنيد وسري السقطي والصارث المحاسبي وعبد القادر الجيلاني وابن الفارض وابن عربي والشافعي والخطار وجلال الدين الرومي وسعدي الشيرازي وحافظ الشيرازي، ثم في العصر الحديث بديع الزمان النورسي ومحمد إقبال.

كيف ترى أهمية تمثّل الثقافة الصوفية في عصرنا الاستهلاكي بكل أبعاد، الذي يكاد يموت فيه كل إحساس بالجمال جزاء سطوة المادي؟

الثقافة الصوفية أو المرفهانية، كما يقول عنها الإيرانيون، نتاج تأملات المبدع في لحظات إشرافه وتألقه وانتصار الروح على الطين، ومن ثم فهي ضرورية في كل عصر إن شئت مجتمعاً متضخراً متجانساً متساملاً. ولعل ما قاله المرحوم د. محمد عبد السلام كفاي في مقدمة ترجمة الجزء الثاني من "مشوي مولانا جلال الدين الرومي"، يؤكد هذا الذي نحن في صدد: "نحن في حاجة إلى شيء من التصوف البناء، الذي يمد الحياة إلى الروح العربي الأصيل، ويكشف عن جوهره ما غشيه من غبار السنين؛ حينذاك تبلغ القوة المنشودة، ولا تقصف بنا مخاوف الحرمان من تزعمات الترف الزائف. فمن التصوف أن يتقلب المرء على شهواته، ومن التصوف أن يستهين المرء بالحياء في سبيل أمسي الأهداف، ومن التصوف أن يكون المرء مثاليًا في ما يعتقد وما يقول ويعمل."

يرى المفكر المعروف "روجيه غارودي" أن الحق الذي ينشده الصوفي هو (الحقيقة) التي يسعى إليها الفيلسوف، فما رأيك؟

يسمى الصوفية المسلمون الصوفيّين الحكيم الإلهي، أما الفيلسوف فهو الحكيم، وإنك لتجد إجماعاً لدى الصوفية واتفاقاً في شأن الذي يسلكون إليه، وهو الواحد الأحد، سبحانه. وهم يقولون في هذا المجال إنَّ الطرق إلى مكة مختلفة، فثمة من يجيء



والفاسب. التصوف في الأساس نوع من التربية الروحية يرمي إلى تحرير الإنسان من سلطان نفسه وهواه، ليكون بعد ذلك إنساناً خيراً مقدماً داعياً إلى الفضيلة بحركته وسلوكه وتعلّماته. وربما يكون في كتاب الصديق العزيز الأستاذ أسعد الخطيب حول "جهاد الصوفية" تأكيد قوي لهذا الذي أقول، وهو كتاب قيم يبينه مؤلفه على الوقائع التاريخية المستقنة، لا التهويم والتعميم ويخس الناس حقوقهم.

قدّم أشياخ التصوف في تاريخ الثقافة العربية والإسلامية فكراً أخذاً وضروباً من السلوك تشرّب إليها أغلق المحيّن الإنسانية الإنسان وسموه وارتماه الزوحي. وليس الصوفية طبقة واحدة أو

من يسعد بالفضيلة ويضطرب للفكرة الجميلة، ويهيم بآيات الجمال الأخاذ. ومن المؤسف جداً أن يترامس الباطل، ومقتفون كالقفراس على نتاجات، واحدة إلينا من بيئات مختلفة عن بيئتنا الاختلاف كله، ثم لا تجدهم يرفون شيئاً عن عملاق من عملاقة الأدب الإسلامي والإنساني كجيلال الدين الرومي، وفريد الدين العطار، وسنائي الفزنوي. وقد تُرجمت آثار هؤلاء المبدعين الكبار إلى كثير من اللغات، ويذكر الشاعر الأمريكي كسلان باركس "أن أكثر من نصف مليون نسخة من مترجمات لجلال الدين الرومي قد بيع منذ عام ١٩٨٤. وتحقق مترجماته وما ألف حوله أكبر نسبة بيع في الولايات الأمريكية المتحدة."

رأى شاعر عربي أن الشعر الصوفي وحده القابل للتأويل دون غيره من الشعر، لكنه يرى أن الشعر الذي يؤول ليس شعراً! فما تعليقك؟

إن كان صاحب هذا الرأي يريد أن الشعر الصوفي ليس شعراً، وإخال الأمر كذلك، فثمة اعتبارية في هذا الحكم واعتراض على كون الإنسان مخلوقاً يتنهج بالمعرفة الحسية التي ينتجها الشعر. وكم هو جميل أن تظفر الإنسانية بشعر يحمل الحقائق الراقية والمعاني السامية التي تميز إنسانية الإنسان وكرامته وحسنه الأمانة. والضيائية والإبهام واللاتاهي قد تنهج جانباً من آلات الإدراك الجمالي عند الملتقي، ولست أحسب أن الإنسان في حاجة إلى أن يطول أمذ مناماته وأحلامه.



سمو فراس تقي سرحمي

في رأيك لماذا اتهم الصوفية بالابتعاد عن الحياة والخوض في قضاياها، وهي تهمة لا تزال تطلق على الشاعر المعاصر الذي يتمثّل الثقافة الصوفية؟

اتهام الصوفية على الجملة بالانزواء عن تيار الحياة الصّالح يتطوّر يقيناً على قدر كبير من التعميم. ولم يكن أشياخ التصوف دائماً على هذا النحو. ووثبت تاريخ الجهاد والمجاهدين أن كثيرين منهم كانوا قادة لحركات تحرر وانتماع حين يستعلن خطر المحتل

نحن بحاجة إلى
التصوف البناء
الذي يعيد
الحياة إلى الروح
العربي الأصيل.

الجائزة حملتني عبئا إضافيا في مضاعفة الجهد وتجويد العمل

يترجم ادبنا وثقافتنا إلى لغته القومية، وما تأشير غياب هذه الجائزة في رأيك؟

كانت الجائزة على الحقيقة تقديرًا لجملة جهودي في تقديم الثقافة الفارسية للقارئ العربي، وربما يكون مفيدًا الإشارة إلى أن هذه الجهود بدأت منذ وقت مبكر في إعدادي كتابًا نلت عليه درجة الماجستير، الذي حدثك عنه في مطلع حوارنا. وقد نشر الكتاب في دمشق عام ١٩٨٨ ثم ترجم إلى الفارسية عام ١٩٩٥. وقد صدر لي حتى الآن خمسة كتب مترجمة عن الإنكليزية والفارسية، وهي إمّا دراسات حول مولانا جلال الدين الرومي أو آثار له لم يسيق أن تترجم إلى العربية. وثمة كتابان آخران صدرا لي هما: ربايعات مولانا "الرومي"، والمجالس السبعة، وهو كتاب نثري على قدر كبير من الأهمية. وقد جاءت الجائزة العالمية لكتاب السنة في

من خراسان، ومن يجيء من بغداد، ومن يجيء من المغرب، ولكن عند الوصول يكون ثمة وحدة مطلقة. وعدد الطرق إلى الحق بعدد النفاس، وليس الأمر كذلك عند الحكماء أو الفلاسفة. جُدُح الصوفي إلى ربه سبحانه "إنك كادحٌ إلى ربك كدحا فملاقيه" وكُدُح الفيلسوف إلى نفسه، يرى الصوفي الكون فيرى فيه الكون، ويرى الفيلسوف الكون فيقف عنده لا يتجاوزه.

سأفد ثقافي

في العودة إلى موضوع الترجمة يلاحظ أن أغلب الترجمات عن الفارسية تهتم بالتصوير ولا تقترب من الغصة أو النقد أو الفكر، ما هي أسبابك؟

هذا صحيح، إلى حدٍّ كبير. وثمة تصوير في الترجمة ليس من الفارسية فقط، بل من لغات المسلمين جميعا. وفي ذلك خسران كبير لرافد ثقافي كان يمكن أن ينمي نتاجات مبدعينا، ويقوّي بصيرتنا وتطلّعاتنا. ولدي حساس بأن الأمر سيتغير في المستقبل.

حتى ترجمة الشعر لا تقترب من الضعر الحديث إذ أن هناك بعض المبدعين في هذا المجال تستحق تجايرهم التقدير والقراءة كتجربة "سهراب سبهري" الذي لا نعرف عنه سوى القليل، فهل تفكر بترجمة إبداعات حديثة إلى العربية؟

ما نقوله صحيح تماما، إذ ثمة شعراء كبار في إيران في العصر الحديث، والإيرانيون مولعون جداً بالشعر، وطُبع دواوين الشعر عندهم بكميات كبيرة، أمّا في شأن التفكير بترجمة إبداعات حديثة إلى اللغة العربية، فلا أجد لديّ الآن مهلا إلى ذلك.

للت العام ٢٠٠٣ جائزة عالمية من الجمهورية الإسلامية الإيرانية؛ هل كانت الجائزة عن كتاب محمد أمّ تقديرًا لجهودك في الترجمة عن الفارسية، وماذا تعني لك هذه الجائزة، وأين نحن العرب من منح مثل هذه الجائزة لمن

الجمهورية الإسلامية الإيرانية تحت باب: "الباحث الفاعل في الدراسات الإيرانية". وقد سعدت حقاً بهذا التقدير الكبير، إذ تولّى السيد محمد خاتمي الرئيس السابق للجمهورية الإسلامية الإيرانية تسليمي الجائزة، والنصّ المهور بتوقيعه يعبر عن تقدير الإيرانيين حكومة وشعباً للثقافة والمثقفين، والحقل البحثي الذي كُرمَت فيه اشتمل أربعة ممثّلين مؤسسة صينية تدرج أعمالاً أدبية إيرانية إلى اللغة الصينية، وباحثاً روسياً في الدراسات القرآنية، وأستاذاً أفغانياً كبيراً، كان رئيساً لجامعة كابول، ثم المكرمّ العربي، الفقير إلى غناية مولا. وأنّ أن الجائزة حملتني عبئا إضافيا، تتمثل في مضاعفة الجهد وتجويد العمل. ولا بد من الإشارة إلى أنني عندما أترجم عن الفارسية وحتى عن الإنكليزية إمّا أرمي إلى تعزيز الثقافة العربية الإسلامية التي أرى أنها قطعت عن نفسها المذوّب، بعد أن أهملت العناية بمصادر رائعة لثقافتها وفوّتها.

وعاني أمّا كبيرا عندما أجد أن الإخوة الإيرانيين يَبْنُون اهتماما كبيرا باللغة العربية لا أجد نظيرا له لدينا نحن العرب. أمّا اهتمام الإيرانيين بتقديم لغتهم وثقافتهم إلى المتكلمين باللغات الأخرى فيفوق الوصف. يكفي أن يذكر المرء أن لديهم أكثر من مئتين مركزاً لتعليم الفارسية في البلدان المختلفة. ولملت أدري تماماً ما أريد قوله إزاء ما نحن فيه من تقصير في هذا المجال وفي غيره من المجالات!

أخيراً، بعد هذه المسيرة في التأليف والترجمة هل فكرت بترجمة معاكسة من العربية إلى الفارسية أو الإنكليزية؟

هذا الأمر من الهوم والشواغل التي تشغل بها أحياناً. وقد وجدت من بين الأصدقاء العلماء من يستعني على الترجمة من العربية إلى الإنكليزية خاصة، والحقيقة أنّ الأمر عندي شبيه بمغامرة لست أدري على جهة اليقين إلى أين ستؤول، وهي الأحوال جميعاً أظن مستوفتاً القول المعروف: "كلّ مهملٍ لما خلق لأجله".

* كاتب من سوريا



واقضاؤها المعنوي يستوجب التوسيع والتعميل والرحابة، فمن أي نقد شعري ينبغي أن نتحدث؟ عن نقد الشعر المغربي المكتوب بالعربية أو المكتوب بالفرنسية أو المكتوب بالأمازيغية أو بالعامية (الزجل)؟ كما أن النقد كما مورس على الخطابات الشعرية في فترات ضاربة ليس هو النقد الذي يمارس على الكتابة الشعرية رأها: فالسابق وفي بعماء ومنجزه ودوره في تمييز الجيد من الرديء، وتقويم الأعمال الأدبية، وإصدار الأحكام القيميّة على المقروءات، بينما يتحصر رآهن النقد الشعري الآن ومنذ عقود ثلاثة في الأقل، على المقاربة الواسفة والتحليل والتطبيق أحياناً، والتأويل في الأبعد من دون افتحاص التجربة الشعرية / التجارب الشعرية المختلفة، وتصنيفها بعد التخصيص والمداورة والمسألة...
لتمييز آلق الشعر من رماده

وآين نضع مفهوم القراءة الشعرية؟ والمقاربة والمقترّب، والدراسة النصية؟ ولماذا يلتبس النقد بهذه التسميات كما تلتبس به؟ وهل عندنا نقد شعري بالقل؟

إن التحليل جزء من النقد، وهو أحد مقوماته التي ينهض عليها، فهو تشرّيع وحوار ومفهمة وتوسيع بهدف استبطان المعنى وإعلانه، والقراءة جزء من النقد أيضاً.. فهي انشواء لرفع الأستار أو الحجب الأولى، وإبقاء بما يتّيح للنص المقروء الانسجام الكلي، واتساق مكونات الخطاب، واستجلاء دلالات المقاربة وثوق ودلالات البعد-بينما تختبر المقاربة وثوق الخطو من ارتبائه. وهو ارتبائه تقول به الذات المقاربة أرتبائه العشق، وارتجاف اليد، وهي تلمي البرقع أو تنزل اللثام عن مقام الوجه المستور لتحتقر فجأة بالنور المتدفق، والضيء القاسي.

من هنا، يتم الحديث عن القراءة العاشقة، إذ هي، إلا إذا قيدت المقاربة بالصفة: النقد أو بالمصدر الصناعي: (النقدية: مقاربة نقدية، فحينها يصبح العشق تورطاً، والخطوة الخجلى اختراقاً وانتهكا كما يفيد الاستبطان والاستحضار والترجل في أطواء القصيدة والنزول إلى ماهويها... أو الصمود والعروج إلى أجواها وسماواتها.

فآين نضع ما يقرأه النقاد بالتسمية المحض أو النقد الشعراء بالصصفة النقد؟

هل ما نشر ضمن كتب أو في مجلات ومصحف مسيرة نقد شعري؟ أم نقد للشعر؟ أم قراءة أم تحليل أم مقاربة أم مقترّبة؟ أم هذه جميعها مكونات تعاضد وتتشابك في المفهوم الجامع: (نقد) لتقول تأويلها في الشعر المنقود، متوسلة

راهة النقد الشعري

فخ المغرب أو عرج الأبراطور

د. محمد بربوكة *

في كتاب «المادية»، ينصح أفلاطون المقبل على الفلسفة بأن يذكر النفس كل حين، خشية أن يغفل، أن مشاغل الفيلسوف ليست لعبة ذهنية عديمة الجدوى، ولا تمرّينا للعقل يشبه الكلمات المتقاطعة، بل هي ملاحقة مضمة بالمشاعر.

المقدمة

محمد مداح

النفس :

من القراءة إلى التنظير



فألراهن: المهزول، والنقد هو: لدغ الحية، وكان الخطاب الواسف في المغرب مهزولاً ملتبساً: نتيجة متصلة بسبب، وكان الفمز من قناة النقد في بلادنا يسنده مكر المعجم؟ ثم هناك ما يدفع إلى القول بأن الجملة متشعبة من حيث هي ملتبسة،

ونحن نسأل بدورنا، إذا كانت المشاعر على هذا القدر من الأهمية في الفلسفة، والفلسفة مجالها العقل؟ «فوزي كريم». فما شأنها في النقد أو في الخطاب الواسف بوصفه منهجا وروية واستباراً حسياً وعقلياً لخطاب؟ ذلك أن: تحليل قصيدة من الشعر ليس مجرد تمرينات أو استعراض معلومات ولكنه موقف من العالم، له أبعاد معرفية وفلسفية ومعتدية يقول محمد مداح.

إن الموضوع، على بساطة عنوانه، مخاض ينطوي على فخ منصوب، ودلالة مأكرة. ثمة ما يقود إلى تقلب النظر في فكرة المحور.. وما يستوقف التأمل في التركيب من حيث هو حمال أوجه ومعان. من ذلك أن الجملة خير ليتدرج محذوف.. وأنها إقرار واقع الحال: (هذا) راهن النقد الشعري في المغرب لا غير. والمسكوت مكتشف، إذ فيه صنادرة على البحث والمنشود.

أو أن هذا الزاهن مرهق في وجوده ومشروط بوجود قبلي بما يفيد قيام الشعر في المغرب وانتشاره وتلقيه. وإذا احتكنا إلى الحد القوي المعجمي، أمكن الوقوف على مفارقة لطيفة وغريبة:

محمّد بن عبد الله

ظاهرة الشعر المعاصر
في المغرب

مدربة بيهودية تنويرية

ويتحكم في زمنية القصيدة والمعنى. حينما الإشارة إلى محطاته القوية وأسمائه المؤسسة، فهل تصادر على التفرعات والتشعبات وتقول بالخطاب الذين ناس بينهما النقد الغربي جذبا ونهجا، علينا: النقد الواقعي الجدلي الذي امتد إلى البنيوي التكويني، والمقاربة السانوية السيميائية التي تفتت التاويل... واستيعاب النظريات الجمالية ومع ما نرغمه من صواب فلننا، فلا أقل من أن نمتأنس بالهاتات الميتافيزيقية التي أسست نوعي ثقافي وجمالي إلى حد ما بالظاهرة الإبداعية.

١- النقد السجالي الذي عرفه النقد السيميائي من القرن الثامن في سنواته الأخيرة: ٧٧-٧٨-٧٩ على يد ثلة من الكتاب والشعراء وهم: (حسن الطريق- بكور المطاعي (أحمد المجاطي)- نجيب العوفي محمد بنهم- يسلم حميش- محمد شقير- المعاشي أبو الشتاء- محمد بنطلحة- حنون مبارك)، حيث الأفضية

التحليل جزء من
النقد وهو أحد
مقوماته التي
ينهض عليها
فهو تشريع
حوار وتوسيع
بهدف استبطان
المعنى وإعلانه

منها معينا أو مناهج مزجبة، أو معلولة على راجع صدى المقروء وأتباعه في نفسيها وأحاسيسها وذائقها وحسها ووجدانها وعقلها؟ وفي كل الأحوال، فما لا تختلف فيه هو أن الخطاب الوصفي يتجه. وهذا أحد أبعاد - إلى خلق وعي بالظواهر الأدبية.

أشير ثانية، إلى أن نقد الشعر ليس هو النقد الشعري، فالجملة الأولى نكرة رغم انتسابها بالتعريف... فالمركب الإضافي أدنى من المعرف بالآلف، وفوق ذلك، فالنكرة تعميم وتوسيع، وكلمة نقد المنكورة تختص بالأدبية... لتصل إلى كافة الأجناس الأدبية... أما الجملة /الفكرة، فتعجل النقد محصورا في الشعر، مبالا به بمقتضى قيد الوصف والتوصيف، ومنوطا في مضايقه. وإمعانا في الفرق نصيف أن نقد الشعر، يستدعي المدة والإبقاء على المسافة، وإخضاع النص لسلطة اللوغوس والميتوس. وبالتالي يكون المحور قد طرح السؤال الضمني الذي ينبغي طرحه وهو: ما هي حال النقد الشعري في المغرب راسخا؟ أو كيف تتطوّر إلى راسخ النقد الشعري في المغرب؟ أو: هل هناك نقد شعري راسخ في المغرب يسهم في التعريف بهذه الشعيرة، عاشقا، ومعتلا ومؤثرا، ومفككا ومركبا، وساعيا إلى رصد الخطاب الشعري المغربي من حيث إظهار جوهره، وفيه المضافة وروائه الجمالي، وحمل الناس بالحسن على محبته وتشديده؟

ونزيد توسيعا للمحور حين نعتبر أن النقد الشعري بالمغرب يستلزم في مجاله وضمن أفقه كل ما كتبه نقاد مغاربة أو نقاد شاعريون في الشعر العربي أو الغربي، وبالتالي تفتتح الألسنة في وجه الخطيبي واللمعي والعربي الذهبي ومحمد مفتاح وكليطو ورشيد بيجلوي وحسن نجمي ومحمد خطايي ومصطفى الحسناوي وحسن مخاضفي وسعيد الحسناوي ويوسف ناوي... إلخ. بالإضافة إلى الأطاريج والرسائل الجامعية التي اتخذت النقد الأدبي مقلدا للشعراء العرب المعاصرين موضوعا ومهدا.

ثمة جملة من الأسئلة تطرح على ضوئها الخطاب الواسف الأراهن، وتترجح بين التبرير، والرمي بالمي، والوصم بالمعيارية والتخشب، ولنا أن نصت لبعض الملاحظات المختلفة تمهيدا للادلاء بوجهة نظرنا. لن نخوض في مسألة تاريخية الخطاب الغربي الواسف ونظرات بينته، لأن الراهن يسبح الخطو.

والأقنية هي أعمدة المحقق الثقافي لجريدي «العلم، والمحرر، ويرغم انفعالية هذا النقد... ولقته التشجعية... وما حدث من إحن وسخام، فإنه لم يخل من التفاعلات ويوارق إذ طرح المسألة النقدية باحتداد... وإن في خضم نشر الفصيل والتوعية، ووضع اليد على جملة من القضايا المرتبطة بالمصطلح النقدي والمنهج العلمي... والأداة المعرفية... والأدب بجملة... ومعنى الأدلوجة.

٢- النقد الصحفي: يقول نجيب الموفي: «كانت الصحافة هي الموئل الأول والملاح الذي وجد فيه النقد المغربي المعاصر متجذرا ومتشعبا، وكانت الملاحق الثقافية على نحو خاص هي حواضن وجوده، وأمكنة حضوره، في سياق ثقافي كانت إمكانات الطبع والنشر فيه محدودة. بالاشتراك والتكليف: ورقة مؤتمر اتحاد كتاب المغرب. غير أن الممارسات اللغوية الواسفة لم تسلس فيها، على علات تلك الممارسات، إلا لثلة من الكتاب الذين جملوا من متابعة ورصد المنجز الأدبي- أنشأ مشاهجه ومقاربيته، وموضوع متابعته ومقاربيته، وهم حصرا: أدريس الناظوري وعبد القادر الشاوي ونجيب العوفي وإبراهيم الخطيب.

كان المنهج الواقعي- الجدلي حتى لا نقول الأيديولوجي- وأطراف لواتش المعلوية ترجعها، دينهم ودليلهم إلى ولوج ليل الموصوف. (لم يصر مذكور رغم استضافة مبراة لـ «له» طه حسين رغم استضافة أحمد بوحسن له من جهة. ففي ضوء رؤاها الأيديولوجية والجمالية مع بعض التحفظ، تم اختيار صدقيتها ومصدقيتها وجماليتها ولو بشكل شاحب وجراج.

وتحت طلال البهوية- التكوينية الكولونيمائية، والأسلوبية الكوهنية واللائلية والشعرية الريفياترية، قرئ الخطاب الشعري المكتوب باللغة العربية من لدن محمد بنهم وعبد الله راجع، مع إضفال- أو عدم إدراك- الأبعاد الجمالية للخطاب المقروء من حيث الفلسفة الاستيعابية التي تسندها، إذ غاب مفهوم الشكلايين للأدبية، وغامت الحدود الاستيعابية بين المناهج والوسائل القرائية للنتائج الإبداعية.

نقول لذلك، ونحن نستحضر سلطان المرحلة وحرارتها، فلا مجال لمحاكمة الخطاب الواسف المنقوع في التاريخ والواقعية، والالتزام وأدبيات البنية التحتية. (فلقد ظهر نجيب الموفي- مثلا- والحكم يسري على الرجيل المجالي - له- هي مرحلة كان بروز المثقف فيها، مشروطا بالانتماء في غمرة المعتقدات

١٩
عن القواعد في الشاعرية



المعاصر والحداثي غرض وفي ميعه ميهام ما يجعل من كل مقترح يتوخى العلمية والإحاطة والاحتراف ضريبا من التسرع والتجني واستباق مرحلة التفتيح التي ينبغي أن يصلها الخطاب من دون تركيم الأسلح والأسمدة والتوابل؟

يسوق إدريس بلمليح، (إن تجربة الشعر المعاصر في المغرب تجربة حديثة العهد، ولذلك فإنها قابلة لكل قراءة ممكنة، إذ تعاني من صعوبات جملة في مستوى التلقي بحكم افتقار المبدع والمؤول لخبرة مشتركة بينهما، قد يستطيان عبرها، إقامة هذا التفاعل ولو بعد حين، فإننا في مقابل ذلك نستطيع الادعاء بأن أهم ما يفتقنا في سبيله إنما هو هذه الخبرة، وذلك لأن الإبداع أي إبداع لابد له من مرحلة اختيارية تستطيع أن يكون خلالها وبعمية القارئ طبعا، جملة مواصفات تقنية وجمالية قادرة على أن تجعل منه تجربة تواصلية، أي حدثا للإرسال والتلقي، ثم أشكالا محددة للدراسة أو التأويل) (القراءة التفاعلية).

أم أن قصور الخطاب الواصف مأت من سموخ الخطاب الشعري الراهن وتشابك مستوياته وطبقاته اللغوية، وتعقيدات بنياته، وأرتائه بالذاكرة، وشرائط البنيان الموسيقيوتشاعني؟ ذلك: (أن الشعر العربي-فيما يقول محمد بنيس، تصعب قرأته في غياب معرفة بالشعرية العربية القديمة، كما أن أسرارها اللانهائية لا تفتح، شيئا هتينا، في وضعية تناسي الشعريات الحديثة الأوروبية، وكذا غير الأوروبية. وهذا معناه أن الشعرية العربية القديمة، تناولت قضايا وعناصر ما تزال فاعلة في الشعر العربي الحديث، ولكنها، في نفس الوقت، محكومة بحدودها النظرية والاستيمولوجية التي برهنت النظريات المعاصرة على قصورها...) (الشعر العربي الحديث بنياته وأيدائها التقليدية).

بيد أن ما يلاحظ على وجهات النظر هذه وغيرها، أنها تقف في الماضي البسيط، والأرض المحروقة والمستباحة، وهو ما يعني دورانها على أسماء بأعينها تشعب التقني، وفرضتها الاستعمال الكثير... والاتكاء الدائم، وهذه الأسماء الشاعرة التي لا تخطئ الفراسة هي الصرخة لمحمد الحمار الكفوني أحمد الجاطي-عبد الله راجع ومحمد بنيس، فكان الألوان والإيقاعات التي تتركش المشهد الشعري المغربي لم تبرح هؤلاء، فحين الخطاب الواصف من الخطاب الشعري لسبعينين والثمانينين وصولا إلى الآنين؟



ثم يقول في مكان آخر من كتابه: «... هي القراءات التي قاربت أو تقارب الخطاب الشعري الحديث والمعاصر، نادرا ما نعرش على قوة السؤال... السؤال باعتباره لحظة إبداع وانشغال متوترتين...» (المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر). فهل هي جرأة الكتابة والتجريب بدعا من الثمانينيات ولدى بعض المشائين السبعينيين الذي ما هترو يحققون في منجزهم الشعري ما يهر من أسئلة جديدة وإيقاع جسدي وإبداعات، ما أربك حسابيات الخطاب الواصف المظمن والمتراخي، وجعله استتبعا يتخلل مهزوما عن هذه التجارب الفلكة التي بقدر ما تضع مفهوم الديمومة الجوهري للماضي في الحاضر، بتعبير هزي برغسون، بقدر ما تتداح أصواتها آتية من المجهول واللاهائي؟ أم أن الخطاب الشعري المغربي

الشائعة وقتها، عن النهضة-والتقدم وبناء الثقافة الوطنية والديمقراطية، وسواها من الاختبارات التي جعلت الفاعل الثقافي محكوما بالتجاوب الواعي مع أشواق التغيير الماثلة بتعبيراتها الواضحة والراسخة، وفي الوجود العام للأفراد والمجتمع مع الاعتراف الذي يمكن أن نراه هنا حلية لجعل كامل من المشتغلين بالعمل الثقافي والفكري... وأعني به الوعي النقدي الذي كان لهم دليل ممارسة- (عبد القادر الشاوي من تذييله لكتاب الموفي: (مناظرة الحداثة)).

وكان للقد الجامعي اليد الطولى في استبيات معرفة جديدة للخطاب الواصف الغربي في تمظهره اللساني والسميائي. وتحققت هذه المعرفة من خلال اختبار منطقات ومبادئ وأسس الخطاب إياه على وفرة من التصوص الشعرية، مما أفضى إلى الرفع من درجة الانتباه، وتداول الخطاب الشعري المعني، وإعادة النظر في شروط القراءة وأدبية النص المتلقى، لكن بضعة مسقط في المنهاجوة والتعمية والاستعراضية. يقول نجيب الموفي: (... وأعني بها الارتباك غير المشروط للمع على حساب النص أوالتقوية، والمنهاجوة بذلك تقوي إلى وثنية أوهية المنهج، فيستعاض عن المبدأ المعروف: (النص ولا شيء سوى النص، بعد) ناسخ ومضاد: (المنهج ولا شيء سوى المنهج، والنهجية الحتمية التي تقضي إليها المنهاجوة آخر الطائف، هي اغتراب النص والمنهج والناقد والمتلقي). بينما اكتفى بضعة الآخر بالمطووع والسطوح والمحسوس بدعوى التشابه والاستساخ والحافرية الواحدة، والنموذج الممانتي، وإنفلاش التجربة الروحية والحيائية، وضومر العائشة المعرفية والتراثية فيما يخص شعر الأنا والذات، وفي هذا ما يشي بقصور القراءة المحبارية التي تلوذ بهذه الزاعم في تقدير «صلاح بوسريف» الذي يقول «ما تزال القراءات التي تلاصق أو تحاول أن تقارب تجارب جيل الثمانينات أسيرة وعي نقدي مياز، تحكم في محاكمتها لشعر الثمانينات إلى نفس الأداة، وإلى نفس الوعي النقدي الذي قرأ أو حكمه به جيلي الستينيات والسبعينيات، وكان كل هذه الأجيال كانت كتب نصا واحدا، أو أنها ذات تاريخ ومرجع مشتركين، وهذا محال، وهو أحد المزالق التي ما يزال نقد الشعر في المغرب، وأسنتي هنا ما كتبه الشعراء، يبني عليه رؤيته للشعر والشعراء لا فرق، في الوقت الذي نجد فيه النص يغير مواقفه باستمرار، ويؤز ولا يطمئن لشكل أو نمط واحد...»



في القراءات التي قاربت أو تقارب الخطاب الشعري الحديث المعاصر، نادرا ما نعرش على قوة السؤال باعتباره لحظة إبداع وانشغال متوترتين

وما لم نستثن الشعراء النقاد الذين حاولوا تقديم المنجز الشعري لزملائهم، إلى التخليقي والتداول العام كصلاح بوسريف، ومحمد بودويك وعبد السلام السماوي، وأدريس البليحي، ويومجة الموهبي ومحمد الشنتوفي، وغيرهم، وبعض النقاد المحدثين كبعد الله شريق الذي أفرز كتاباً توصيفياً تحت عنوان: شعيرة قصيدة النثر، انتصر فيه لهذا المقترب الجمالي الكتابي خص به ثلث من الشعراء المغاربة من مختلف العقود عاقداً مفصليات، ومشيراً إلى التحولات النوعية التي طالت القصيدة لدى بعض الشعراء؛ ونعيسى بوجمالة في قراءاته المعاشقة المتاملة والاستبائية، ومحمد محتشم في بعض مقارباته الذككية، وآخرين تحملوا مشاق النعمة في المتابعة والاستقصاء كمحمد بونجمة وخالد بلقاسم وعبد الرحمن تماره وإبراهيم القهوجي وعلي أيت أوشان... إلخ.

هنا لم نستثن هؤلاء فإننا نصاب بالدشعة حقاً عندما نصطلم بالأسماء التي تعاورتها مناوالات محمد بنيس ومحمد مفتاح وأدريس بليحي، مستمرة هي الكتب الأكاديمية الواصفة لدى كتاب شباب يفترض فيهم، ويتنظر منهم؛ إنشاء خطاب وأصف ونباش في الخطاب الشعري المعاصر حتى يحوز معنى الراضية، ويومس بالواكبة العلمية والإنصات لنبيذ كتابه أخرى، ودييب تجربة عارية من السابح تقول نمتها وواحديتها في الساعة الصفر من لا زمنيتها.

لنتأمل المشهد حتى لا نتهم بالتحامل والجهل:

كـرس محمد خطابي أطروحته العميقة؛ لسانيات النص، لتقريب مفهوم انسجام الخطاب، وقرأ في ضوئه نصاً لأدونيس.

محمد الماكري في كتابه «أطروحته التمييزية: الشكل والخطاب» الذي اعتبره مدخلا لتحليل ظاهرتي مزجوجا بالسيميائية، هكذا، وبعد أن قارب التجربة النصائية في الشعر العربي المعاصر من خلال بنيس وراجع وبلداوي، خصص فصلاً درس فيه نصاً مركباً لمحمد بنيس: (هكذا كلمني الشرق - موسم الحضور). كما قرأ أدريس بليحي - في ضوء نظرية التواصل الثقافي، كلا من محمد بنيس وعبد الله راجع، وسيف الرحبي، إسوة بمحمد مفتاح الذي لم يتخط في إطار مقارباته الدقيقة والعلمية - أحمد المجاطي، والسرغيني ومحمد بنيس والخمار الكونتي وأدونيس.

علمية الحراسة «الاستعارات والشعر العربي الحديث...» ومنهجيتها الصارمة المفتوحة في أن على شعريّة اللغة والتناول، سوى تكريس الأسماء ذاتها متبلة ببعض المشاركة، والأسماء هي: (محمد بنيس - قاسم حداد...).

وإن كان يوسف ناوري في كتابه: «الشعر الحديث في المغرب العربي» حفر عميقاً في الخطاب الشعري المغربي الحديث والمعاصر، وبالتالي، كانت له فضيلة السبق حيث التفت إلى مدونة الشعرية المغربية بتخصيص أطروحة دسمة، وإلا فإن محمد بنيس مهذ الطريق إلى الفكرة في إحدى مقالاته المنشورة بأحد أعداد مجلة آفاق المغربية، وأنتبه يوسف ناوري، من ناحية أخرى، إلى أسماء وحساسيات مغربية مختلفة أثنت... ولا زالت ثلثت المشهد الشعري المغربي المعاصر، فهل قدر الشعر أن يقرأ ويقاربه الشعراء بالخطاب الواسع، والتحليل الملتق، والتفرع في معابر ودعاليقه ومهاويه اللذنية. لأنهم أعرف بمضائقه حسب قولة نبهية لأبي نواس... ردفاً من بعده البهتري. وواقع الحال، وراهن النقد الشعري في المغرب، وفي غيره من دول العالم، لا يحض الحركة الشعرية.

ما نحن فيه، إذ: «أن الحركة الشعرية العربية عموماً لم تعثر على نقاد جديدين للشعر. وإذا تأملنا المنجز النقدي المهم بدنياميات الشعر العربية. وإذا تأملنا أشكال الخطاب حول الشعر، سنجد أن أجمل ما أنجز في هذا الإطار، أنجز شعراء. وليست هذه ظاهرة جديدة أو ظاهرة خاصة بنا في الوطن العربي، إنما ربما قد تكون خاصية مميزة للصار الشعري الإنساني، فهذه هوميروس حتى بولدر من تلام من الشعراء - النقاد، ظل



الشعر وسرايا الحنايا للعلامة

الشعراء نقاداً جديدين لكتاباتهم الشعرية، وكتابات زملائهم، واستمرت هذه الظاهرة إلى اليوم (حسن نجمي - مجلة عمان، العدد ٧٨).

ينما يعز آخرون - وإننا من بينهم - نهافت النقد العربي الحديث والمعاصر.. وعدم المسافة، والسجالة، وقصوره عن مواكبة المنجز الشعري في مظهراته الأشكالية المختلفة، إلى عطب في جهازه المفاهيمي.. حيث تهاجر منظورات مصافقية للمصدر والرواية إلى صنع الشعر وبنائه الخصوصية... وإلى خلل في فهم النص الشعري، أو مفارقة مضحكة في الدنو من هشاشته بمباغتة الوضوح، وإلى حذو أو الأهم - غياب نسق فلسفي جمالي من شأنه لو وجد، لفتح طريقاً لاجبا إلى النص، وجعل منه خطاباً متداولاً، وكشف به ومن خلاله ما يتفاهد الشعر أصلاً من أنجاده وكيونونه بحسبانه موسولاً بسرة الكون، وحيل الطفولة، وعيجان البدايات، ومديح الحب والذخير والجمال.

وترتيباً عليه، نزم أن الشعر لا يزدهر ولا يزدهار الفلسفة. علماً أن الشعر العربي المعاصر سابق لعصره... وإذا كان الشعر قبل الفقه، فالفلسفة قبل الفكر ومن ثمة فلا منوحة لهذا عن تلك، ولا لهذه عن ذلك، وبهذه في الأخير أن نذكر بهذه العلاقة الجمالية الأثرية التي صنعت مجد الشعرية الغربية السامقة بين الشعراء والفلاسفة. هكذا يمكن التذكير بعلاقة: هابيدجر بهولدرين وويلار بكاتنر-هوسل بماراميه... وليني وستراوس ببودلير... كما يجدر معرفة أهمية سينوزا لدى غوته... وهينل لدى ما لارميه وبرغسون لدى ما تشادو... وشوينهاور لدى بورخيس، وأرتو لدى فوكو، وسيلان لدى ديروا... إلخ.

هذه العلاقة التسقية المستندة إلى تراث فلسفي شعري وجمالي هو ما أعلى من شعر هؤلاء وغيرهم... مخترقا الزمكانية وعنيد التفتيات عبر نواريح ممتدة وآتية، وربما هذه الروح... روح الفلسفة والجمال بما هي موقف من الموت والوجود والمالم، وأرتساء إلى الماواة والميتافيزيقا هو ما جعل طرفة بن العبد وأبا تمام وابن الرومي والمنتيني والمري يستمررون في إدهاشنا وإبهارتنا، وإشعارنا بضخالتنا ومحدودية آفاقنا، وقصر باعنا.

« شاعر وفائد من المغرب
في الأصل « ثياب الاصراطيه وهو كتاب
للشاعر هوري كريم



انبعاث فجائيات الصبرورة الشعرية، فهي من مميزات الشعر الصوفي، على أساس أن التصوف تجربة فردية، مما يجعل القصيدة ترتقي مداراتها التيقضية فيتقوى عنصر الإيحاء فيها، وهو ما يتطلب على جل شعر عبد الحميد شكيل، يقول الشاعر الصوفي (سان) خوان دي لا كروت: "الشعر هو فهم مالا يفهم"، ودور الشاعر في هذه الحال يتمثل في خلق الجو الملائم الذي يساعد على الإيحاء بواسطة ترويض الكلمات، والتركيز على الألوان الموحية، والإيقاع الموسيقي الذي يتغامر مع طبيعة التجربة.^١

يستحيل أن نقرأ عبد الحميد شكيل بهدوء، لأنه يهيج المتلقي ليحا عواطفه الشعرية عبر هوى متسقة هي مشهدة النص، وصولجان المروق الفلوي .

يقف القارئ لـ "يقين المتاهة" على الحد الفاصل بين اليقين والمتاهة لاستحالة الجمع بينهما، إلا أن الشاعر يهين القارئ لهذه المنزلة عبر العتبات النصية التي جاءت مكثفة وخلافا للعادة، فمن الإهداء، موافق، بيان العارف وإلى إضافة، حيث نجد فقرة للخليل بن أحمد هي بيان المعارف تنص على أن الشمرء "يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المنى وتقييده".

يبدو لي أن الحد الفاصل بين الحقلين الدلاليين اليقين والمتاهة هو منزلة بين المنزلتين تنساح على فضاء النصوص لتشكل حركة للصورة التي هي أساس الإنجاز الشعري عند شكيل، تتبثق عبر إشكالات تضادية، "حيث للشاعر كل

الحق وكل الحرية في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمناسرها وفق تصورات الشاعر الخاصة" ٢ على اعتبار أن تشكيل الصورة الفنية في الشعر الحديث يرجع إلى إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها، ٣ هذا التلاعب سببه إثارة القارئ وإدهاشه مما يؤسس للغربة في الشعر والتي مردها كما يرى د/ عبد الله حمادي إلى " تطور الذاتية عند الأفراد وكذلك الشخصية" ٤ وبالعودة إلى المعطيات الداخلية للنصوص "يقين المتاهة" وتحديدًا معطيات الشكل، نلمس بوضوح مؤشرات الذاتية، "الهجت، عذبني، رؤيائي، أنا، أبهجني، أمفنت، راوطني، جسدي، أقول، ملقنا، حاجاتي، تعبرني.."

حركة المشهد أو توليد الصورة في ديوان "يقين المتاهة" لعبد الحميد شكيل

د. عبد الحفيظ بن ملوك *

عبر الحجيل من الأصوات الشعرية التي تغرد داخل فضاء الإنسان كمعين أصالي للتحول، حيث يتبين من خلال القصيدة - الشكيلية - أن الصوت الشعري يتموقع بين التجربة الذاتية باعتبار "الرؤية الشعرية" ١ "التي تتخطى حدود الرؤية البصرية المباشرة، فمن توجهات الفكر الإبداعي إعادة تركيب الوجود وبعثه على جديد على أساس الخبرة الثقافية، والتجربة الذاتية التي تعمل على أن تديم أعماق التجارب الفنية المتميزة" ٢، و فجائيات الصبرورة الشعرية بما يؤدي "إلى كتابة القصيدة بمفهوم منطقي الفعالي إيجابي" ٣، حيث نقرأ له مثلاً في قصيدة "مرايا"،



"ممن في / اليكاه، / وهي الشجو، / وهي الذي يجيء من مكوث / الخلود، ٣"

من خلال هذا المقطع ندرس معنى للتجربة الذاتية، ثم الانتقال إلى المقطع التالي نتهين ملامح فجائيات الصبرورة الشعرية:

وهي / الحاصل / المخطئ، / والذي تهو له الروح مجنحة /

وتشدد على جوانبه النداء معبرة... ٣، وبالمقارنة مع ما قاله ابن عربي، نلمس تجلي هاتين الصورتين:

لقد صار قلبي قابلاً كل صورة / (تجربة ذاتية)

فشير لرهبان ومرعى لفرلان/ وبنت لأوثان وكعبة طائف... (صبرورة شعرية) إن التجربة الذاتية التي تصامم في

الخلاصة



عبد الحميد شكيل

تعبير عن التجربة الذاتية في حالاتها العفوية، يستتبع هذا التعبير بلواحق دلالية تحول بالشاهد (إلى الانكسار، والحقل المفردات) الشجيرة، المطونة) بين ذلك، تصعيد التجربة يفتح الشهوة الشعرية للاختراق التخيلي عبر الانتقال للمعالم للعبة الأولى:

”أسرجت المراكبا وأبحرت صوب
البراري والحقول الضاحجة بالزنجيس
والخرامى...“١٥،

و الحقل المفرداتي (الزنجيس، الخرامى) يوضح ذلك.

الانتقال ما بين المستويين الدلاليين المتضادين في المقطعين الشعرين الأتفي الذكر، المتضمن في التقيد (صدتني) والاطلاق (أسرجت) يؤسس لمفهوم التقية بمعنى الانحياز إلى الذات في تقابلها المعبرة عن الكينونة.

”معنى في البكاء وفي العجوة وفي الذي

يجيء من مكوث الخلوة“١٦

له الواضع أن الخلوة طريق نحو محطة التقية المشهدة خلال التجربة. الخلوة التي هي مصدر الولادة الحقيقية للإنسان، والتي يغيرها لا يمكن أن يكون له صدى، هذه الاستعدادة المرعبة / الجمالية نحو الذات ومكان الارتقاء في ما تفرقه عطامات التجربة الإنسانية، هي التي قفها النص في شكل الوهج (الحالة) التي تمنح معنى للطين (الإنسان):

”ما ففتح في غير الوهج الطين“١٧

ولكي ”يتحقق المركب الكلي الذي

يجمع بين الانكسار والفكر وبين الاعتقاد

والتجربة في المجتمع والذي ينبع منه

الشعر“١٨ يجسد هذه الصورة عبر تجربة

الحلاج من خلال المقطع الآتي المتضمن

لنص غائب،

و أسرفت في الصباية / وكشف الذي لا

يكشف

سوى في حضرة الفير الطالع من فيض

الحيث باسم الذي عذبني / وشردني

أغنية ويلادا“١٩

و تترك تجربة الحلاج في المقطع، عبر

التكثيف الدلالي لمنى الأمتوقع، الصمدية،

الافتراق،

” فهذا التضمين يخلق حواراً نفسياً

يوحي بالقلق والحيرة والاضطراب “٢٠

وهي تجربة الحلاج نفسها، ” ما يجعلنا

نقول إن النص المعاصر هنا يركزي الدلالة

المضمنة، ويحافظ عليها كما هي، رغبة في

خلق الجو التغمسي المطلوب“٢١.

تتجرأ إشكالات النص المتضادية منذ العنوان، فالوقين استقرار والمتاهة فوضى، وما بين الاستقرار والفوضى حالة تينها العتبة النصية ”موافق“ صر إز تجعل حالة خاصة بين الإقامة والعودة، صورة صمدية الإدراك لغزائتها لكنها تقبل الامتصاص لتوليد مواصفات للحالة، لأنها بطبيعتها إيحائية، وفي خضم هذا الاهتزاز الرؤيوي، ينبت إطار المجموعة الشعرية ”يقين المتاهة“، حيث لا يجعل الشاعر فاصلاً بين الثبات والمتن، وهو ما يذكي حضور المتاهة عبر هذا التداخل.

ذلك ما تؤسس له جملة العنوان ”يقين المتاهة“ الإيحائية عبر المطبات الداخلية للنصوص ”ف“ الكلام الشعري إيحائي تخيلي “٩ يقوم على ما يسميه أدونيس ”بالجزأ التوليدي“١٠.

العنوان / استنفام الصورة:

العنوان استفزازي حاث على السؤال، إذ يحول القراءة إلى مناصرة تشتغل على الأساق الدلالية للمعنى، فتطرح صور استنفامية تنطلق من واقع ما، يميز التركيبة الدلالية لاستطرادات المعنى، باعتبار أن ”الصورة أداة توحيد بين أشياء الوجود...“١١ إعادة تركيب“١٢.

العنوان يقين المتاهة “ يضع المتلقي على عتبة الإضافة، بمعنى هل المتاهة مصافاة إلى الوقين، أي أنه ضمن فضاء المتاهة هناك يقين ما، أو أن استنفاد المتاهة أدى إلى الألفة التي حولتها إلى يقين؟

العنوان كعملة استنفاحية لا ينتهي بنائها إلى جسد النص كما جرت العادة، حيث يُختار من بين العناوين الداخلية. هذا الإجراء التقني، يمنح التصور الانفسالي للمتل من مقطوع ما هي العنوان، وبالنتيجة الانسجام ضمن صورة ذهنية حول علائق تربط بينهما.

تأتي بعض العناوين الداخلية لتمتد علائق التواصل مع العنوان، مشكّلة دلالات فرعية ل. التواء الدلالية الأصلية“١٣، عبر الينائية الضمنية، كما هي الحال بالنسبة ل (حالات للطق والشفاعة) (سببات الأغاني)، (وطيس القرنفل)، والفرق واضح بين الخلق كحالة للانكسار والشفاعة كحالة للانكسار وأيضاً السببات كتعبير عن الموت والأغاني كتعبير عن الحياة، وطيس (حرب)، القرنفل (السلام).

يؤول العنوان إلى حالة البوح عندما يعمد الشاعر إلى تفسيره من طريق إدراجه ضمن مجال المقام مقام الشوق

– الذي يفقد الارتضاع وبالتالي حركة الصمود والنزول، مما يهبط عليه صورة السلوك والحدارح بالمعنى الصوفي، وهذا يهبط معنى إيجابياً من معاني التقية والانشط بين هنا وهناك، وبذلك يأخذ مدلوله الزمكاني، وعليه فهو يحيل إلى الحالة، أي وعي الذات رؤيويًا، بمعنى إدراكها لتحولاتها في إطار الدوافع وليس هجر الدوافع لبلوغ الحالة، فالعنوان في أحد مقاماته يعني صورة للانفلات من سلبية الميزة إلى إيجابية التقدر، لأنه يعبر عن حالة- مقام الشوق- على اعتبار أن التصوف حالة فردية.

تلويح الصورة / تكسير التتابع:

تأتي القصيدة عند تشكيل لتخلخل الخطاب الشعري القار المستر بهداة الحلم والتتابع المتدرج للفيض الشعري، إذ أن الخطاب الشعري صار ذاتياً كلياً لا يخضع لتصنيف قبلي“١٤ وعليه كم يعد بإمكان الشاعر أن يكتب نصاً يقوم على الإفهام أو على بلاغة الكتابة والخطابة“١٥.

أصبح محور النص يدور حول توليد الصورة، كآلية لمسرح التجربة –كأنفعال وكفعل – هذا التوليد لا يكون في مستويات لوحاتية واضحة التقاطيع والألوان، بل عبر إنتاج توهيمي لظلال تكس مفهوم الحالة الصوفي، كإغجاب بين أقطاب بلوغ مواجيد الحضرة، وبلورة هذا المفهوم، يعمد الشاعر إلى اشتقاق المعنى من مفردات تؤدي مفهوم كأنكسار، ودلالة تكرار لفظة ”المرايا“ ٢١ مرة وأيضاً ”الماء“ ١٩ مرة تؤكد ذلك.

يستتبع نص مرايا بالجملة:

” كلما صدفني الريح“١٥



الصورة الخالصة في "نهضة هاجسة"

تتلقي بعض القضاة على انعكاس قوي لما يطرح في الذات من رغبات وشهوات على اعتبار أن الشهوة التي تلقاها في الشعر الصوفي ليست من قبيل ما هو ذاكر هاجس، وإنما أبدو لنا في شكل وعي باطني،

وأدراك مثالي للوجد لا يخلو من طابع الوجدان ٢٢، كما هي المقطع التالي من قصيدة النساء:

"حين تجيء الفناء
مسرجات بالبدن الأثوي"

والرغبات ٢٣

الشهوة هنا ليست للإثارة وإنما بلوغ نشوة المطلق، ثم يضع الجسد في يده النامي:

ينبت في ظاهر اليد
عشب وماء ٢٤

ويعد ذلك يعدد الروحي،

وفي أمشاج الروح

تتماهى سماء الفناء ٢٥

و هي كلاً المستويين تتفرد اللغة بنحت صورتين للحالة: حالة اتصال وحالة انفصال.

فالحقل المعنوي لفعل "ينبت" هو الاتصال (النزول)، والنبات لا يكون إلا في التراب، وبالتالي فإن دلالة الفعل هي الإندماج نحو التراب.

أما الحقل المعنوي لمفردة "الروح" هو الانفصال (الصعود).

وتنتهي القصيدة بكلمة "الفناء"، لتجسد صورة الجسداني وهو في صراعه الاندجاني بين حالي الصعود والهبوط، الاتصال والانفصال.

بواكب الصوت الشعري الصاعدة الإيحائية عبر كثيف الصورة الحالة، لإنتاج ضجيج المشهد الشعري، فقصيدة "الطور" صورة متاخمة لماخ المتاهة، تفتتح بـ:

"حين لتلوح،

في أفق زلياني، ٢٥

استنধান مباشر للقضاء الرحب ممرح حركة الطيور، بما يتميز به من امتداد في كافة الاتجاهات،

ثم ينتقل بعد ذلك إلى توصيف حالة الذات، مروراً إليها تداعيات حالة الموضوع، فيصعب الخارج منع المتاهة المدهامة فرار الذات لتتجرب فيها حالات التوثب والتحفز، يقول الشاعر:

اجتاز:

النهر،

والفجر،

والعتبة الهاجسة بالإشراق، ٢٦

لاحساً سكن الدم،

الشاحب من شدو الراح ١١

إشارة إلى ما يبدو في خضم الواقع (الخارج) من تناقضات، الحياة (المدهر، المظلم، النهر)

ويقابل ذلك الموت، الفقر والأخلاق (الفقر) وما يتيسر الحياة في

كف العبر (الاجتناب) إلى المعنى من امتلاء بـ (الإشراق). هذا التقابل الذي يجمع

المتضادات يطلق الصراع، يقول د/عثمان حشلاف: "إن أخص ما يميز صور التقابل

والتناظر والتضاد هو الصراع، والتجاذب والتوتر الناتج عن تناطح كلتين أو نزعيتين

في الإنسانية ٢٧."

إن استقيل الأحداث لتقلبات القضاء، كان سبباً في إركابها حالة الصراع، لكنها

استمتعتها باعتبار كونيتها المجتازة إلى المعنى، فالمقطع: "لاحساً سكن الدم" دلالة

على عطف الواقع وعتمته، ولكنه يبدو للذات سيلاً لا يرتشاق خمرة الحب الإلهي المبر

عنها في المقطع الشاحب من شدو الراح".

لم تتوالى عناوين القصائد لتتج مفعوم الحالة، فالأشجار،

قامات / مياسة بالفتنة والبلور، ص ٢٣

صورة لحالة المسالك مقام الشوق، "لتطر" صورة لحالة التطهر والنقاء،

المرايا: صورة لاتكاسم الحقيقة، "لخيول" صورة للحالة النافرة في اللامحدود،

الأنهار: سلوك الدرب، "الفلوات" صورة لحالة العطش الروحي، "الهلول" تعبير عن

حالة الفيض .

نهاية القصائد نص "الأعمار" أي عودة إلى الجسد وما يتبعه معنى العمر من

دلالات الطريق

وإيعاءات التجربة الذاتية التي تميز التصوف كطريق سلوك، والصراع القائم

بين شقي الذات، الجسد والروح، فالجسد غير عنه النص بمفردات: هوالي / طمائي

ص ٢٧، والروح عبر عنها النص بمفردات الماء / الشدو، والصراع دائر بلوغ حالة

النقاء وهو ما عبرت عنه مفردة "النار" بما توفره من تصور لحالة الاستخلاص الناتج

عن الانصهار.

تركيب الشهد / دلالية الهد:

الحالات الشعرية التي تتلوه مجموعة "يقين المتاهة"، تطلق تماثلاً بديماً مع

حالات الذات الموكاة للتقلبات، للتمسك حيناً والرفوعة حيناً آخر، وخلال سير

انتقالها الظاهري بين المستويات المتضادة، تتج الحالة غير المتظرة كجوع عاطفي

لرسم الصورة الإنسانية التي لا تحقق امتلاها إلا بالإنسان في شتى حالاته، دون التخلي فقط عن مستوى إنسان، وذلك مستوى للمبتغى الصوفي المبدأ بالشوق والاشتياق والشفاف في عضات البشري، المشهية التي تتولد من نص "حالات الخفق والقداحة"، تتلطف أساساً من العنوان كثرة دلالية، إذ يتمركز السؤال حول اللقطتين الدلاليين "الخفق" كحالة للانصراف والقداحة " كحالة للانكسار، هذه البنية الضدية تشق النص:

"بونة،

مستعي والمضيق،"

وفتحة الروح التي في مدار الحسير ٢٨

الاتصاف بالمكان أخذ أبعاداً متضادة لانفلات التعديد التواصل مع، وبالتالي تماهت الملائق الوجدانية، وللتعبير عنها

لجا الشاعر إلى توليد صورة تمكسها مشهية مفردة متضادة، لمحاولة إيصال

المفهوم المنفلت لعشقية المكان، حيث ينشأ هذا الأخير بين "المستع" و"المضيق"،

وللمتقي استذهان الحالة النفسية للشاعر

من خلال المصنفين الوصفيتين للمكان، فهو أيضاً "فتحة الروح" - وما تحيل إليه

الجملة من إطلاق - " في مدار الحسير" دلالة على الضيق، - انطلاقاً من هذه

الحالة الضدية لتوصيف أبعاد المكان، المنتجة لوجدته كموضف متصل بالذات،

يعمد الشاعر إلى تخليق الصورة المكنية في إطار الانفصال عن الذات، والجملة

الشعرية التالية تدل على ذلك:

"ما تدلى من ذرق الوجد الذي غادرني،

إلى فسحة في الفراغ المنيد ٢٨)

هذه الصور صعبة الإدراك، لكونها تأتي عن طريق إدراك الأشياء في حالات وَّه

وجدي، تتشأ - الحالات - من وضعية القلب بين التعدادات التي تنهت بذات الصوفي في

انخراط عفيف نحو مدارات عبيرة الفهم والإدراك لغير آخر الحال، وانطلاقاً من

ذلك فهو يشتق حالات الأشياء - المكان - من ذات الشوق الكشفي الهارب من سطوة

الجسدي (الترابي) نحو جلال الروحي (السماوي).

إن سيروية النص تنبئ على الكثير من هذه البنيات الضدية التي تولد صورة ما

المكان، تتكشف من خلال توافيق الظاريه الخاص مع النص: العلو / الخفيض

ص ٤١، أسوداد / الطلج ص ٤٢،

انصب أسوداد أو زرقونة ص ٤٢، امتعني بالصبغت وإفريقي بالجهر ص ٤٤،

هذه البنيات الضدية تخلق في ذات



يقين المواجهة



سلسلة دراسات
في الأدب العربي

مكتبات جامعة عمان

تتسائل عن مدى استطاعتها معاودة إدراك حالة - الأغاني - الصعود التي كانت قبل غياب الآخر، طارحاً بديل الانتظار:

أم انتظر هجعتك
التي سكنت بهجة المعنى الذي في
الثقور تعالي ص ٥٥

وبين سؤال الإدراك أو التمني والانتظار، تتشع صورة الحب والهوى الذي يظل معبرا للأخر، وطريقاً للاستمرار رغم الحزن الذي يشره التمني أو الانتظار اللذين لا طائل دونهما:

و يعصف بي حزن طامن،
إلى دمه حب لا تفسره الخطوات
التي سبقتك إلى جنة الله ١٩

الصورة الحركة / جسدانية النص:
تردد التجربة لتنتشر في أفقها الحركي، على أساس أنها تدور في فلك الروحي، فتتصور حول الجسد كدلالة مركزية على الحركة، وليس كذلك فحسب، بل تُعَمَل وفق المنظور الروحي باعتباره الجسد وعاء الروح، يهتس بهوا جسده ويتأثر بشغافيتها أو عتمتها.

جاءت "قصص البهاء" في المجموعة، فتفتح في مجملها شغوة المعنى لاستخلاص حركية الجسد في توغلا ته الروحانية، حيث يصعب الحصول وليس الحامل أبداً إلى شغافيتها الروح ليس بالمعنى الصفاي

ولكن بالمفهوم التحولاتي لتوثيب وبالتالي لا يكون "البهاء" إلا تغييراً عن الجسد في تقمصاته الإشعاعية لحالات الروح الفعالة المتفاعلة، والوارق الدلالية

التي تنفتح عن الجسد في خلال نصوص "قصص البهاء"، تجعل منه (الجسد) صورة مركزة، بالإضافة إلى أنها تُعرف حالات هذه الصورة، وإذا أحصينا اللواحق

الدلالية لصورة الجسد، نجد النصوص تتفتح بكلمة جسدي متممة بصفتا شتى (فاتحة الأغاني، بوصلة للتداعي الجميل، مشع للنار، مفتاح للصواب، مراجيح

للتحول، فاتحة للقول، خارطة للفجائع، نافذة لثة، فاتحة للتلاقي، فاصلة للتواجد، سارية نافذة، ساقية، ناصية)، التعمن في

مدارها، يوصل إلى ربط العلاقة بينها وبين الروح ليصبح الجسد معلقاً بها، بدلالة ووعائية الجسد، والذي يؤكد صورة الجسدانية الصاعدة إلى تقليات

الروح، ويمدنى للمعاني إلى الاتحاد في الروح أو الفناء فيها إضافة إلى ارتباط اللواحق الدلالية بعالات الروح هو نص " فض التمام"، يقول الشاعر:

تستجمع حقل مفرداتي يوحي بالفياض:
الكلمات التي اندمجت / ثم انصهرت / ثم
انهمرت / ثم استمرت / ثم انتشرت / ثم
انكسرت في مطلع ص ٣٦

لحظة الحضور الفاعل، معنى أكثر دلالية حينما يصفه بـ "الكلمات"، هذه الكلمات تتوارى مزهوة "في غبطة التجلي / إذ يشطره الفياض ص ٥٢، يوقع هذا

المعنى زمن مأساة-غياب- ما بعد زمن الحضور الفاعل، تداول المشهد بين حركة زمني الحضور والغياب المتساوي أنتج زمن

الذلة:

"أه يا زمن الذلة" ص ٥٢
و في ظل هذا الغياب المتساوي للأخر، تمتص الذات نحو شرفاتها وتنطس في مدارات/ حالات انفعالية تؤثت دلاليها

المقاطع التالية:
- "هل تدريكني المقامات" ص ٥٤ / المقام، صعود/ شوق.
- "وينصرنني البكاء" ص ٥٤ / البكاء، انكسار/ شوق.

ص ٥٥/ الفناء/ صعود/ شوق.
للم إن الجمل متتالية في المقطع الشعري، المعلم البياني للمعنى فيها يبين حركة دورية لحالة الذات، إحداثياتها

صعود/ انكسار/ صعود وحالة الشوق عامل مشترك بينها بدلالة الارتكاز الصومي للنص،

والحقل المعنوي للشوق/ المقام، البكاء، الفناء، مما يفيد حرائقية الذات في البحث عن آخر مفقود ذي بعد قربي منها، يدلالة استقاهمية الإدراك "هل تدريكني

المقامات"، تتكثف هذه الدلالة وتجر المعنى المراد بصياغة المقطع الشعري في سياق استقاهمي يعكس صورة الذات التي

الشاعر النشوة التي تعكس الصورة الوجدية للمكان والتي يريد من المتلقي أن يشاركه في القبض عليها، يقول الشاعر: والهض - من نشوتي- منتصباً بالمرايا ٢٩
المرايا دلالة على انعكاس موضوعي في ذات الشاعر أهال عليه حالة النشوة.

تأثية الغياب / الفجور - مشاهد:
الفجور:

التشريح الدلالي لنص سيات الأغاني ينفذ قطعاً إضافة الأغاني إلى السيات وقفا عند حد الجملة الإخبارية لحالة الأغاني السابتة، إذ بمجرد المسح النصي، نعر على ما يبين تركيب الجملة من حدين منفصلين متضادين، وتشهد على ذلك الجملة الشعرية التالية:

والهض من سياتي / متوجهاً للفناء ٣٠
هالنبوض أصلاً انحلال من حالة جمود، والتبوع دخول في حالة حركة " كذلك الجملة الشعرية:

منتصر بالآغاني والسيات ٣١٩
تفصل ما بين الحدين، الأغاني والسيات، وتضع كليهما في تقابل ضدي لإنتاج حالة الاستقامة:

كما يستقيم الخطو في المربة ٣٢

من خلال القراءة في المجموعة أستطيع أن أقول، إن المراد الإبداعي هو بنائها وفق مثل هذه المتضادات لإنتاج الحالة التي تتوغل العمق النفسي وتقبس إيماراتها بالنسبة للقارئ عن ما يرومه الشاعر، فيعمل جاهداً لاستكناه المتخفي بطريقة تسمح للقراءة أن تقول في الأخير ما كان منطوقاً به بصمت هناك ٢٣ على حد تعبير ميشيل فوكو .

إن المضمون الإخباري لمحتطف ما في العنوان "سيات الأغاني"، يأتي عابراً ليحقق انحدار الشرارة الإيحائية في النص وهو غياب -رحل- الآخر:

رافغي الوجه/ الفجا،
والظفرات التي في المدي ٣٤٩

"الوجه الفجا" تعبير من الاستدارة، أي الانصراف أو الرجول، وبالتالي تكون الأغاني هي غبطة الذات في ما قبل رحيل الآخر بدلالة السيات، ثم يفتح النص بعد ذلك على توصيف حالة غبارية شجنية لما

خلفه الرحيل.
وجئت كالدمع الذي استدار في تدفقه السوي،

وما تستر خلف سارية الأغاني، ٣٥
لوصول إلى تسجيل لحظة حضور الآخر التي استمرت في الماضي، عبر مقاطع



وأنا مشعل الروح إلى جهة في التمام، ٢٨
فالأنا الجسد / الروح تتوّل إلى الروح
فتوجد صورة التمام، إذ اكتمال الحالة
يكون في تمام التوحد:
فأشعري بالرايا،
أوبالفسجابا

أوبالتفتح إلى جهة في الشتات الأخير ١١
الذي توضع هذه المقاطع هو أن
شرق الروح يكون بغروب الشتات، ودلالة
الغروب جملة "الشتات الأخير"، أي نهايات
الشتات، عند المستوى الأفقي الذي لا
انحناء في منحنى، يصل النفس الثروة في
طرح صورة للتوحد، تجد لها صدى عند
التلقي بصورتها نعمة يستمر رنينها بعد
العزف على أوتار التوحد (الجسد / الروح)،
يأخذ الجسد من خلود الروح فيؤول إلى
الديمومة والإبهار:

جسدي نافذة للروح،
وسافية للهدى،
وأنا صورة القول الذي لا يميل،
ولا يرفع الهمهمة،
لكنني، منبته لصبولك،
ولا يتدلى من شبكات اللفة ٣٩

الصورة الذات / انعكاس الكائنات:
يستمر نص "والمسحوق الغرنفل" في
تجلية دلالات التوحد، فيزاح هذا النزوع
نحو المكان عبر جمالية خامسة استوحاها
الشاعر من تقابل ضدين، فالوطني يهب
جمالية التلاحم، والغرنفل يهب جمالية
الاسترخاء، حيث يعمد في توليد الصورة
عند هذا المستوى إلى استعمال التناص،
ويظهر ذلك جليا من خلال الإهداء
الذي يبتدئ فيه مباشرة المكان "بونة"،
أي انزياح موضوع التوحد نحو المكان
انطلاقا من معطيات دلالية تخزن شحنة
تناصية تحيل إلى المكان "بونة"، منها
الروائي السوري حيدر حيدر الذي يحيل
مباشرة إلى رواية "وليمة لأعشاب البحر"،
التي تحيل بدورها إلى المكان "بونة"
ومفردة الكتابة تضبط العلاقة مع
المكان النصي ذي الوشائج الأشد وجدانية
وجمالية:

سيدة القلب،
نؤارة رويحي،
ورباب معراجي ويويحي،
حقوق مرآتي، ٤٠

المقطع الشعري يشبع بهجة التوحد من
حيث يوظف حقلا مفرداتها تتداوله صور
تؤلد التماثل حد الفناء مع المكان، فإضافة
"بونة" إلى القلب والروح:

سيدة القلب
نؤارة رويحي ٤١
اندغام في شفافيات الذات الأشد
تصاهيا مع الوجد والحب اللذين يقودان
بالضرورة إلى الفناء والاتحاد،
وخلال هذه الصورة ندرك مدى الاتصال
بالمكان، ثم يستمر النص في كشف وطيس
التماثل مع المكان إذ نفرا:

ورباب معراجي ويويحي، ص ٨٥
المعراج والروح مقامان علويان يعكسان
مدى الاندفاع الذات إلى المكان القمية،
بعيد جات مفردات الجملة الشعرية
إيحائية مبررة في الوقت ذاته عن فكرة
المقام، التي تتصاق مع القاموس المفرداتي
الصوفي الذي يقص به الديوان، ومن جهة
أخرى أظهرت علوية المكان باعتبار مفردة
"المعراج"،

و بإيراد معنى الروح الذي لا يصدر إلا
عن الذات في فضاء طقوسي مميز .
عودة إلى المقطع الشعري في كليته
(سيدة القلب ... ويويحي) في ما يقدمه
من توحيد مع المكان بما يعني الاتصال،
فبونة تستقر القلب والروح، ثم الاندفاع
نحو التوحد بدلالات "المعراج" كمقام علوي
و "الروح" كعالة وجدانية رفيعة تتخلق عند
مستوى انمجا في خصوصية طقوسية،
تكشف الدلالة بشكل لافت للنظر من حيث
الاتصاف بالمكان الذي يستفز المتلقي
لاكتشافه، فوشيجة التعلق تتعدى الذات
الشاعرة إلى الآخر، وهذا ما استشرته
حقيقة وأخبرني به أحد الأصدقاء لما قدمت
له بنصوص "الحالات في عشق بونة"،
تكثيف دلالة التعلق بالمكان ترتب من حيث
اختيار المفردة ذات الوقع الإيحائي وترتيب
الصورة، إسقاط المعراج كمكان علوي على

القضاء بونة، فتره وقنمته، وعندما تكون
بونة معراج الروح، فكانما تكتسب الذات
قيمتها من المكان، تجليات النص الكشفية
هذه ساطعة للتصديق بنيتها الخاصة بها
حيث اعتمدت "البناء التصاعدي النفسي"
... هذا البناء الذي يؤكد ارتباط الشاعر
بالواقع ٤٢، ومن ضمن أشياء الواقع، المكان
الذي أخذ من تقاعته أذن الخلافة.
تأتي الجملة الشعرية التالية في ترتيب
المقطع الشعري السابق:

"حقوق مرآتي، ص ٨٥
لتجعل من الذات مرآة، تعكس صورة
المكان، حيث صار (الذات والمكان) شيئا
واحدا، وتلك صيرورة الذات في تحولها
المضمني نحو إدراك معالم الاتحاد عبر
وسائط الحب، يقول المعراج:
أنا من أموي ومن أموي أنا
نحن روحان حللنا مينا ٤٣

رغم استدلال بعض المحركين بهذه
الأيام على اعتناق الحلاج مذهب
الحلول، إلا أن هامش التأويل يمنح إمكانية
استلزام المعنى من زاوية مختلفة، فالصورة
عند هذا المستوى تقصص بلغة المعادلة عن
حد الاتحاد (الشرط الأول) مضاهيا إلى حد
الانجذاب (الشرط الثاني) لإنتاج الانكاس
وبالتالي تصبح الذات وعاء لانكاس
بوضوح بدلالة الأندلس به،

تبلغ التجربة اندخاها مع المكان، حين
تتمطف الذات الشاعرة نحو فجائية
الواقع:
وصدي صوتي الناهب،
في أضياع الملهة (اص ٨٥
الذي يشترك مع الذات في تحولاتها
الحرائقية واختلاجاتها الحري،
من يمتدني فدحا؟
أو يمتدني دحفا؟

أو يمتدني زهاو شطحا؟
ولا شك أن رمزية الكلمات تؤدي معنى
الاجتراف، باعتبار أن اللغة الصوفية لغة
شعرية رمزية ... وهي بذلك تخلق عالما
الخاص ٤٤.

الانعطاف نحو الفجائية، كان بنية
مناقشة المكان الحضاري، حيث الحلم يحدد
واسطة الاتحاد به (المكان):
تنازعت في أسماهي جهات العين
وتحاشتني في غواياتها قرطبة
ورأيت - فيما يشبه الحلم - غرناطة
تنازعا الأضداد،
الأسماء المعجمة
كيفا تعانق فاس التي خرمتها جلدها، ٤٥
الضمير في أسماهي يعود على الذات،

بين سؤال الإدراك
أو التمني فتشج
صورة الحب
الذي يظل معبرا
لآخر وطريقا
للاستمرار رغم
كل الشعور بالحزن



عثمان حشلاف، الأمر الذي جعل الشعراء يسيئون عن ميلاد جديد، وعن بحث جديد سيلا لا مفر منه للفصل من الفراغ الذاتي والجماعي ٥١

بعد هذا السفر في "يقين المتاهة"، يمكن القول إنه من الصعب إدراك الصورة الشعرية في حدودها المعيارية، لأن المقطع الشعري يتناول دائما عدة حقول ممنوية، لكن المعنى الشعري -الخطاب- يدفع للتلقّي لامتصاص هوامش للصورة أو احتوائها ليولد صورة أو مواصفات للحالة الشعرية، انطلاقا من أن الكتابة الشعرية عند عبد الحميد شكل تقتضب شكل الفنائية "التي تتلاقح أحيانا من خلال صورة واحدة، أو من بيت شعري واحد، يحسن القصيدة بالسيرة" ٥٢.

• كاتب وإعلامي من الجزائر

تُعرّف صفوها الرابع التي توضحته بالرماد والنهاية ٤٧١

فالحقل المفرداتي في المقطع مهيأ لحفر صورة الانكسار (الوشوشات، الحراء، المسقية، الردى الرصاد) والمقطع الأخير يجمع بين حقلين متضادين (الرماد والبهاء) إما إمعانا في رسم صورة الدعة إلى حالة الانحدار إلى درجة استحلالها، أو الجمع بينهما على أساس التناوب بالتضاد للإحالة إلى حالة الانصراف، ثم يتشامل الشاعر في ذروة الانهيار:

هل تطلع من جوانبي الدروب
والضجاج ٤٨٩

وهذا ما يؤكد " مشكلة فقدان مبررات الوجود" ٤٩ وحالة الصراع التي يتيها التناوب بالتضاد في المقطع السابق إذ أن أخس ما يميز صور التناوب والتناظر والتضاد هو الانصراف والتجاذب والتوتر ٥٠ كما يقول د.

ويتبين من خلال تتالي الخطاب الشعري أن "جهات العين" يقصد بها المكان الحضاري القومي، والملاحظ في مقاربات الشاعر للمكان استعماله معاني فنية تقيد السمو، من ذلك وصفه لبوثة بالمعراج، وقارب المكان الحضاري عن طريق "العين"، وليس خافيا ما يظنه هذا العضو كمنسدر للإبصار، وبالتالي أهميته بالنسبة للأعضاء، والملاحظ أيضا أن اسمائي جاءت بضمير الجمع، وهو ما يعبر عن الحالات التي يشهدها استقبال المكان، فلعل منه حالة خاصة يحركها هي ذات الشاعر، إضافة إلى أن التنازع يكون حول الحق والهدف منه هو الظفر به، والتنازع هنا لا يصد عن الذات، بل هي محله، وفي ذلك إشارة إلى المعجز أن استرداد المكان الحضاري، هذا الأخير راح يستنزج الذات عن طريق التنازع حتى يضمن "استمراره على مستوى الوعي، والحلم" إشارة إلى الوسيلة الأخيرة لاستبقاء صورة المكان وجدانيا هذا من جهة، ومن جهة أخرى عقد عرى التواصل المعنوية معه رغم الفجائية التي تميز هذا التواصل، والمقطع الشعري يتطور نوعيا حينما ينقل الاتحاد إلى مستوى الأمكنة فيما بينها، ومفردة "تماق" تنبئ هذا المفهوم.

جرع الصورة / جرع الذات:

تؤول المجموعة في آخر تصمصمها "المعبر" إلى تصوير انحداري مازوم انطلاقا من الذات، إذ تضحي مصمرا للفراغ (الريح)ص ١٠٢ للهولم (الرياح)ص ١٠٢ للتروة (التشيق)ص ١٠٣، عيورا بحالتها هذه إلى الواقع المخروم(فجوة السهل)ص ١٠٤، الذي لا ينتج شيئا حتى بعد إفراغ القيم:

ثم يهب الدفق ٤٥

ثم ينشئ النص تماثلا يلغيا بين حالة الذات والواقع اللذين يلفهما الحزن والغرب والخراب، ويصور المعبر بين ضفتي الذات والواقع كالمبرز الضيق بالانتشاء:

ولما يضيئ المبرز
مانتشاءه الفريد ٤٦

وكان لقاء المالمين، عالم الذات وعالم الواقع، آمن فيهما الانحدار جذبا حتى تماهيا فيه، باعتبار أن الانتقال كان بين حالتين انحدار، هالت الذات مائها الطبيعي الممثل في الموت، لتبدأ مسارها المتدني أو بتعبير النص:

والوشوشات التي تنادت في الحراء، المسقية إذ تلمسم شوهها الردي،

اليرواش

- ١ - الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري / عبد الحميد هيم / منشورات لـ جـ ص ٥٦.
- ٢ - للرجع نفسه ص ٦٢
- ٣ - بين المتاهة / مجموعة شعرية / عبد الحميد شكول / منشورات للكتبة الوطنية الجزائرية / ص ٦٢.
- ٤ - الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري / ص ٦٢.
- ٥ - للديوان / ص ٩٠.
- ٦ - الصورة الفنية / ص ٦١.
- ٧ - للرجع نفسه ص ٦١.
- ٨ - للرجع نفسه ص ٦٢.
- ٩ - للرجع نفسه ص ٧١.
- ١٠ - للرجع نفسه ص ٧١.
- ١١ - للرجع نفسه ص ٧١.
- ١٢ - قصيدة القلم / حسين ليلالي / رابطة لغات القلم / ص ٥٧.
- ١٣ - مبادئ تحليل النصوص الأدبية / بـ بركتم، فويدي، هـ، الهويي / دار نوير للطباعة والنشر / ص ٢٢٢
- ١٤ - أفوني، تنالا من الصورة الفنية / ص ٣٢
- ديوان / ص ١١.
- ١٦ - للديوان / ص ١٢.
- ١٧ - للديوان / ص ١٣.
- ١٨ -
- ١٩ - للديوان / ص ١٣.
- ٢٠ - علاقات في الإبداع الجزائري / د. عبد الحميد هيم / رابطة لغات القلم / ص ٩٤.
- ٢١ - للرجع نفسه ص ٩٤.
- ٢٢ - للرجع نفسه ص ٩٤.
- ٢٣ - للديوان / ص ٦٢.
- ٢٤ - للديوان / ص ٦٦.



- ٢٦ - علاقات في الإبداع الجزائري / ص ٢٦
- ٢٧ - فلسفة الحياة قروحية / د. مقداد بالجن / دار الشروق / ص ١٠٩.
- ٢٨ - علاقات في الإبداع الجزائري / ص ٦٢
- ٢٩ - للديوان / ص ٨٩.
- ٣٠ - للديوان / ص ١٠٤.
- ٣١ - للديوان / ص ١٠٤.
- ٣٢ - للديوان / ص ١٠٦.
- ٣٣ - تجليات مشروع البحث والابتكار في الشعر العربي للناصر / عدة بلعلي / د - ج - ح / ص ٤.
- ٣٤ - علاقات في الإبداع الجزائري / ص ٣٠.
- ٣٥ - تجليات مشروع البحث والابتكار / ص ٤
- ٣٦ - الأدب الاستباقي للناصر / أعلام / ك / ترجم طلعت شاعرن / المجلس الأعلى للثقافة / القاهرة / ص ١٨.

ابن رشد الذي يسمي هذا العلم الفاضل
بعدة أسماء: الفلسفة الأولى، علم الوجود
بما هو موجود علم ما بعد الطبيعة علم
الجوهر، علم العقل.. الخ لكن ما اسم
هذا العلم الذي شغل الإنسانية أكثر من
عشرين قرناً، وما هي حقيقته؟

يقول ديكرات "إن المنهج ضروري في
البحث عن حقيقة الأشياء" هكذا يتعين
علينا أن نقرأ سؤالنا ما الميتافيزيقا
انطلاقاً من تاريخ الفلسفة ومن أجل أن
نتغلب على صعوبة هذا الاختيار हमنا
بالاستئناس بلغة الشموخ في تاريخ
الفلسفة وهي لحظة هايدغر وكانط، لأن
الفلسفة هي قراءة لتاريخها.

يعرف هايدغر الفلسفة بأنها تساؤل
يضع نفسه موضع تساؤل، وانطلاقاً من
ذلك فإننا نجد هذا التساؤل يتحرك
 باستمرار في جميع الاتجاهات وداخل
 دائرة متقلبة.

سنحاول في هذه الجلسة أن نفكر في
سؤال مهم يسجل نفسه بالإحاح داخل هذه
الدائرة بوصفها مجموعة من الأسئلة
المهمة التي تشكل ماهية الميتافيزيقا.
والسؤال ما الميتافيزيقا؟ الذي بإمكانه
أن يتحول إلى ما هو الشيء؟ أو ربما إلى
سؤال أعمق وهو: لماذا أن هناك الموجود
وليس هناك شيء آخر؟

إننا سنقوم بانتزاع هذا التساؤل من
لحظة حدوثه وصمته من أجل أن نتحرك
باطمئنان كبير في اتجاه التساؤل عن
التساؤل.. وربما سنصبح ضحية سخريه
تلك الخادمة التي تحدث عنها أفلاطون
في معامرة ثياتيتوس، يقول: لقد قيل أن
طاليس سقط في بئر عميق حين كان
يتأمل السماء والنجوم، ولما رآته الخادمة
بدات تضحك وتسخر منه حيث قالت:
إذ كيف يمكن لفيلسوف أن يتأمل السماء
والكواكب وليس بإمكانه أن يرى البئر
التي توجد أمامه بالقرب منه، إنه كان
يسمى إلى معرفة الأشياء السماوية، في
حين نظل الأشياء التي توجد بالقرب من
عينه بعيدة عن معرفته، ويعلق أفلاطون
على كل ذلك قائلاً أن هذه السخريه قد
تصدق على كل من يتأمل للفلسفة، أي
كل من يتفلسف.

هكذا ينبغي هايدغر إلى أن سؤال
"ما الميتافيزيقا؟" سيجعلنا أقرب إلى
سخريه خادمة طاليس، أو ربما سيؤدنا
إلى تلك الدلالة المبررة عن خصوصية
الفلسفة التي تطرح هذا السؤال: لماذا
يوجد الموجود ولا يوجد العدم؟ (مثال
أرسطو).

ما الميتافيزيقا؟ (x x)

عزيز السادي *

"هل توجد موجودات أخرى
غير الموجودات المحسوسة؟"

هو السؤال المصيري للميتافيزيقا حسب أرسطو الذي يقول
مجيئاً عن هذا التساؤل: "إذا لم تكن هناك موجودات أخرى
غير الموجودات الطبيعية، فإن العلم الطبيعي سيصبح هو الفلسفة
الأولى، ولكن إذا كان هناك جوهر غير متحرك فإنه سيصبح هو موضوع

علم خاص وهو
الفلسفة الأولى"
لكن ما الفلسفة
الأولى هل هي
الميتافيزيقا، هل
هي الأنطولوجيا
أم شيء آخر؟



لقد لاحظ بيير
أويانك في كتابه
مشكل الوجود عند
أرسطو - بأن كتاب
الميتافيزيقا لأرسطو
قد انطلق من علم
يُدون اسم ليصل
إلى القبض على
علم خاص بيد أن
أويانك نفسه ظل
مربكاً في تسمية
هذا العلم. والارتباك
نفسه وجدناه عند



أيضا بالنشيء.. ولكن في المقابل نتردد في تسمية العدد ٥ بالنشيء لأن العدد ٥ لا يمكن أن نقرأه، أو أن نلمسه. لكن إذا أسقطنا عنه العدد ١ يتحول إلى العدد ٤ وقد نقول أيضا هناك أشياء غريبة تمر هنا حينما نلحق عن لحظة بشعة، أو مفرقة.. إذن نحن لا نفكر ههنا في الشيء بوصفه قطعة خشب أو شيئا محسوسا. ونحن نقول مثلا: "إن الأشياء الجميلة تحتاج إلى وقت طويل لكي تتحقق" والمقصود بالأشياء الجميلة ليست هي الطاولة والكراسي والنوافذ التي تسمح للضوء بالدخول إلى هذا المكان، إن ما نقصده هو العمل سواء في مجال الإبداع أو الفكر أو إنشاء مقالة أي في مجال الاقتصاد الذي يحتاج إلى وقت طويل.

هكذا يتبين إذن حسب هايدغر باننا نستعمل كلمة الأشياء في مناسبات عديدة ونقصدها بها الجزئيات وأحيانا الكليات لأننا حينما نتحدث عن الجزئيات فإننا نقصد المحسوسات التي نراها.

أما الأشياء الكلية فإنها توجد في الأذهان وليس في الأعيان بلغة فلاسفة الإسلام قد تمنى كل الأشياء التي تمر في العالم من أحداث وحروب...

يبد أن الفلسفة قد أبدعت مع كاتمل الحديث عن الشيء في ذاته "Le chose en soi" الذي يميز عن الشيء الذي هو لنا أو يوجد من أجلنا "Le chose pour nous" بوصفه ظاهرة

يعرف هايدغر الفلسفة بأنها تساؤل يضع نفسه موضع تساؤل يتحرك باستمرار في جميع الاتجاهات

هايدغر: "هي الفلسفة لا توجد شعب أو مناطق، لأن الفلسفة نفسها ليست شعبة أو مجموعة من الشعب".

بعد هذا التحليق الأولي أو هذا الانزلاق الصامت في المعنى، سنعود إلى طرح سؤالنا من جديد ما الميتافيزيقا؟ وما هو موضوعها؟ هل هو الشيء أم شيئية الشيء، أي الجوهر؟

في البداية لابد من القول شيء نفكر حين نقول شيئا، هل نفكر في هذه الطاولة؟ أم في هذا الحادث أم في قطعة حجر؟... نقول أيضا أشياء خارقة للعادة، محطة قطار كبيرة، مطار، نتحدث أيضا عن أشياء متعددة نصنفها في الحقول مثل الأزهار والنباتات والأشجار والفراشات، والجراد، أو عندما ننظر إلى الحادث ونرى لوحة معلقة عليه نسميها

من المحتمل أن تكون الفلسفة هي بمثابة ذلك الفكر الغامض الذي يمكن احتواؤه (مثال ديكارت) كما أن الخادعات لا يمكن أن يتوقفن عن السخرية تجاه كل من يتزلق بهدوء وصمت في لذة التأمل وتذوق كشوفاته ثم يسقط هاويا.

لعل هذا التحديد الأولي للفلسفة ليس مجرد تهكم أو سخرية من فكر مقدس أو كاد يتحول إلى عقيدة مع الكنيسة التي أدمجت أرسطو في الديانة المسيحية.

ومع ذلك ينبغي أن نتبنا بإمكانية سقوطنا في تلك البشر التي سقط فيها طاليس. خلال هذه المحاضرة دون أن نتمكن من لمس عمقه وسكون أقل شأننا من طاليس الذي رأى وحدة الوجود وحين رغب في التعبير عنها قال بأنها الماء، هل أن سقوطه في تلك البئر هو الذي دفعه إلى اعتبار الماء حقيقة الوجود؟ بل أكثر من ذلك لماذا نريد أن نتحدث عن الأسئلة العميقة للميتافيزيقا مع العلم أننا مهذبون بالسقوط في بئر طاليس؟

لا بد من الاعتراف بأن اسم الميتافيزيقا يدفعنا إلى القول بأن كل الأسئلة التي سنسألها خلال هذه الجلسة توجد في قلب أو مركز دائرة الفلسفة وليس الميتافيزيقا بوصفها جزءا من الفلسفة كما هي الحال مع المنطق أو الأخلاق أو الخطابة، يقول





الزمان، بكتابات (أي فلسفتي). وينبغي أن تنتظر ١٠٠ عام من أجل فهم جيد لأعمالي ودراستها بشكل عميق حينذاك سيتمرفون على قيمتها" ويتصدنا نحن. والواقع أن الفلاسفة الآن قد التقفوا إلى كائن.

الفلسفة إذن هي أكثر الأعمال أصالة للإنسان، وخاصة أن كل المجهودات التي تقدم بها الإنسانية تدور في دائرة منغلقة حيث تعود إلى نقطة البداية، ولذلك تصبح تلك المواد التي هي تحت رحمة الغبار ذات أهمية تستغل في بداية جملة، ومشرفة. ولعل هذا ما دفع التوسير إلى القول بأنه ليس هناك شيء جديد في الفلسفة، كما أن الفلسفة لا تاريخ لها.

كتب كائن كتاب نقد العقل الخالص حين كان سنة ٥٧ سنة أي سنة ١٧٨١. حيث اختفى والتزم الصمت لمدة عشر سنوات من ١٧٨١ إلى ١٧٧١ وهي هذه اللحظة كبر هولدرلين وهيجل ونيتهوفن (أي تاليف الشعر، والفلسفة والموسيقى وهي كلها تجليات الروح).

منتصف هذا الطريق، الذي سيقودنا إلى ذلك العمل الريادي لكائن والذي يحمل عنوان "نقد العقل الخالص" والواقع أنه ليس من السهل تقديم كل محتويات ومقاصد هذا الكتاب في هذه الجملة. وانصحكم بالعودة إليه.

ولذلك يتعين علينا أن نحدد مسافة هذا الطريق الذي سنسلكه. لقد قال كائن ذات يوم: لقد سبقت عصري بقرن من

**أن الشيء في ذاته
يتطلب معرفة مطلقة
أي معرفة الفيلسوف
الذي باستطاعته
أن يمزق ذلك الستار
الذي يفصله عن
الشيء في ذاته**

phénomène الشيء في ذاته ليس في مقدورنا أن نصل إلى معرفته كما نتصرف على قطعة حجر أو فرشاة، أو لوحة تشكيلية من خلال مئة النظر أو المرأ الحسن.

إن الشيء في ذاته يتطلب معرفة مطلقة أي معرفة الفيلسوف الذي باستطاعته أن يمزق ذلك الستار الذي يفصله عن الشيء في ذاته.

هكذا يتبين أن الشيء في ذاته ليس هو الشيء الذي من أجلنا، (الإخلاص، الحب، المعقدة، الممدد) كلها أشياء مجردة ولكنها هل هي أشياء في ذاتها ؟

لعل هذا ما يجعلنا نتساءل مرة أخرى ما الميتافيزيقا؟ هل هي دراسة الأشياء؟ ولكن ما هو الشيء الذي هو موضوع الميتافيزيقا؟ يبدو أن صياغة هذا السؤال لم تكن جيدة لأن الإجابة عنه ستكون بالضرورة غير محددة، وغير منطقية، وبطبيعة الحال أن موضوع أي سؤال يجب أن يحدد بشكل دقيق إذا كان الفرض منه إنتاج المعرفة. مثلاً حينما نقول أين هو الكلب؟ لا يمكنني أن أبحت عنه كما يقول هايدغر إذا لم أكن أعرف هل يتعلق الأمر بكلب الجيران أم بكلب زيد أو عمرو. كما تعلمون أن كل هذا الحذر أو هذه اليقظة التي رافقتنا أثناء صياغة سؤالنا عن ماهية الشيء يجعلنا نتعقد الآن بأن سخرية تلك الخادمة قد علمتنا حكمة الاحتياط عندما يتعلق الأمر بالفلسفة إذ تعلمنا من سخريتها كيف نتخذ كل الاحتياطات من تلك الأشياء المرضية التي تحيط بنا.

من المحتمل أن يكون سؤالنا "ما الميتافيزيقا؟" يائس دائماً مرتبطاً بالتحديد الفلسفي لشيئية الشيء التي أبدعها كائن، وأصبحت تشكل ماهية أو مركز الميتافيزيقا، خاصة وأن كائن استطاع أن يتجاوز كل الفلاسفة الذين سبقوه وأيضاً الذين جاءوا بعده، لأن كائن: هذا الفيلسوف العظيم يلفه هايدغر يمتلك سر العباقرة الذي يجعله يشبه تلك البداية العظمى للفلسفة مع الإغريق، أي مع طاليس وهيراقريط، وبارمنيد...

مع كائن إذن لا يمكننا أن ننته عن الطريق الذي يوصلنا إلى السؤال عن ماهية الشيء، ولعل هذه المحاضرة هي بمنزلة ذلك المرشد الذي يهتدينا على الطريق ونشفي أن يصيبه الإغماء في



أن الوجود يظل غير موجود كما هي الحال بالنسبة للمعدم. أن كلمة وجود هي في آخر المطاف فارغة من المعنى، أو صفر من المعنى بلغة أرسطو. هكذا يكون ينتشر على صواب حين يسمى تلك المفاهيم الكبرى كالوجود بـ آخر رتبة دكان لحقيقة زئبقية^١ غروب الأصنام.

هل الوجود مجرد كلمة أم مجرد خطأ؟ ما يقوله ينتشر هاهنا ليس مجرد رأي لرجل قمل أو منتشئ كما يقول هايدغر.

يتساءل هايدغر هل الوجود مجرد كلمة أم عبارة عن بخار، أم أنه القدر الروحي للقرية^(١)

لقد كان هايدغر في الدخول إلى الميتافيزيقا مستاءً من عصره، أي مستاءً من سيطرة القوى العظمى على العالم - أمريكا، الاتحاد السوفياتي - ولذلك كان يسخر من أمة تقتصر بملامك أو عداها يصبح رمزها الروحي، ولذلك يتساءل بإندهاش كبير من أجل أي هدفه وإلى أين تتجه؟ وماذا بعد؟^(٢)

إن الانحطاط الروحي للأرض قد حقق تقدماً كبيراً وأن الشعوب مهددة بفقدان حقها قوامها الروحية والتي تستمنحها فرصة أخيرة للتأمل للاتحاد عن هذا الانحطاط الذي يمزى في حقيقة الأمر إلى علاقته مع قدر الوجود. هكذا نصل إلى ظلام العالم، وهروب الأنبياء، تهديم الأرض وانقراض الإنسان. نحن في حاجة إلى الأنطولوجيا باعتبارها الجهود الذي سيدهف الوجود إلى الكلام. حتى نتخرج من التسيان ونجيب عن سؤالنا "ما الميتافيزيقا؟" الذي فاندنا إلى غايته وهي الأنطولوجيا.

والأنطولوجيا هي علم الموجود بما هو موجود هي التي تقودنا نحو الإجابة عن السؤال الذي انطلقنا منه وهو ما الميتافيزيقا.

• كتب من المغرب

الصادر

- ١- Heidegger. Intro a la métaphysique
- ٢- Heidegger. Quest ce qu'une chose Gallimard

١- قدمت هذه المقالة في المدرسة العليا للأستاذة
ش. ع. الفلسفة مارس

إذا كانت الفلسفة تسعى إلى التساؤل عن الأسس الأولى للموجود فإن ماهيتها هي أن لا تعود إلى أشياء واضحة ورشيقة بل العكس هو الصحيح.

إن الميتافيزيقا تتساءل عن وجود الوجود وتتوجه نحوه، ولذلك يتعين علينا يقول هايدغر أن نضع في حساب الميتافيزيقا هذا التسيان للوجود.

إن الوجود بما هو موجود ظل مختبئاً عن الميتافيزيقا، إنه يبقى في التسيان. إذ أن تسيان الوجود يسقط هو نفسه في التسيان، ومن أجل معالجة الوجود يسقط هو نفسه في التسيان. ومن أجل معالجة الوجود بمعنى عام تم اختيار اسم الميتافيزيقا. ويمتيز هايدغر أن اختيار اسم "الدخول إلى الميتافيزيقا" معناه الاتجاه نحو الإقامة في تساؤل التساؤل العميق.

إن التساؤل لماذا أن هناك الوجود وليس هناك شيء آخر يدلغنا إلى التساؤل التالي ماذا يبقى من الموجود؟ وماذا عن الوجود؟ لأننا عندما نصل إلى الموجود فإنه ليس معنى ذلك أننا قد وصلنا إلى لس الوجود ويقدم هايدغر مثال بنائية المدرسة التي توجد فيها موجودات كراسي طاولات ولكن أين هو وجود هذه الموجودات مثال باب لكريمة رومانية، هي موجودة، كيف وإن تتجلى؟ هل لمجرع الفن أم لمصور في رحلته أم لنحلة تقطن في تلك الباب، أم لأطفال يختبئون في ظلهما حين يلبسون ذات يوم حار من فصل، ولكن أين هو وجود هذا الموجود. يتعين علينا أن نحس، أن نتلوق ونلمس الوجود.

مرة أخرى تتساءل لماذا إذن يوجد الوجود؟ وعندما نتساءل هكذا نكون قد انطلقنا من الوجود لأنه موجود. أنه معطى يوجد. أماناً وبإمكاننا أن نجده في كل لحظة، لكن لماذا استطاع الوجود أن ينتزع إمكانية ابتعاده عن الوجود؟ أي عن العدم لماذا لا يسقط عن هويته في كل لحظة؟

إن إلحاحنا بواسطة هذا التساؤل يقول هايدغر سيؤدي حتماً إلى انفجار الوجود من أجل أن يتجلى الوجود. بيد

لقد قال غوته بعد قرأته صفحة واحدة من عمل كانتط: "بأنه شعر بدخوله في مكان مثلي بالضوء".

والشاهد على عظمة كانتط أن شيلينغ، وفيتشه وهينل قد تكونوا في فضائه، أي في عوالم فيلسوف النقد. من الصعب إذن الابتعاد عن كانتط، وخاصة كما يقول هايدغر أنه بعدما فقدنا الثقة في العلوم تم إصدار الصيغة المشهورة التالية: "العودة إلى كانتط" من أجل الابتعاد ما أمكن عن مرحلة الضمنية التي تتخذ من الواقع موضوعاً لها وقامت بإنشاء معاكم عليها للحقيقة واللاحقية. إن العودة إلى كانتط معناه الانفصال عن المثالية الألمانية. ولعل هذا ما أصبح يسمى بالكنتية الجديدة "neokantisme" وهذه العودة ستمر من خلال ٣ نقط :

أولاً: تجديد فلسفة كانتط والوقوف ضد الاتجاه الوضعي

ثانياً: القيام بدراسة دقيقة لكتابات كانتط من أجل معرفة فلسفته والوقوف على مقاصده وغايتها.

ثالثاً: ينبغي استغلال تاريخ الفلسفة استغلال عام، وذلك من خلال تتبع منهج كانتط في التاريخ للفلسفة الذي كان يحوم حول أعلى قيم التساؤل.

وبالجملة يجب النظر إلى فلسفة كانتط في أفق شاسع لكي نتعرف على موقعه أو مكانته في الميتافيزيقا الغربية. يقول كانتط "ذات يوم سيدرسون كتيب ويقرؤون قيمتها". وما دام أن هناك فلسفة في هذا العالم فإنها ستعود كل يوم للظهور والتألق بدون إرهاب، لكن إلى أي حد قد يكون سؤالنا: ما الميتافيزيقا؟ قد خلق معنى مع إمانويل كانتط وهايدغر وإذا أردنا أن ننقل بسؤالنا من مجاله الخاص إلى مجاله العام، أي أن نبهت عن أن إجابة ممكنة من الميتافيزيقا نفسها، فإننا سنضطر لصياغته على الشكل التالي: لماذا أن هناك الوجود وليس هناك شيء آخر؟

إذا كانت الفلسفة تسعى إلى التساؤل عن الأسس الأولى للموجود، فإن ماهيتها هي أن لا تعود إلى أشياء واضحة ورشيقة، بل بالعكس ينبغي أن تحرصها على الغموض وتحولها إلى أشياء ذات قتل أنطولوجي. لأن غموض التساؤل حول الوجود يعود بالأأسس إلى تسيانه بلغة هايدغر، أو عندما نتحدث عن تسيان الوجود. وما دام

الآن نفسه ينشطر عن ذاته ليُغطي كرامة رجل أسألها شهادة العار وأرقه الزمن وهو ينظف ليل المدينة من أسرار البيوت والوطن والعالم أجمع، فمن خلال الأزيال يستمتع المعطي قراءة الطالع السياسي والاجتماعي للوطن وقد يكتس منه القلفة باسمين عندما تخلق عنها الأمن لترتب قدرها مع قطط الليل وكلابه، باسمين التي عاشت ليلها في صياغات متنوعة ينتظر الزمن عبرها نضع جسد مطوق الاسورة سيضمن لقيم الليل استدامة انشطارها إلى ثائية ضدية غير معزولة عن الكون الدلالي الذي يتحرك داخله المجتمع حيث تحتاج آليات التفكير إلى نمط بناء ثنائي قائم على دراسة العلامات:

نهار / قانون اجتماعي
ليل / اختراق اجتماعي

لقد ساهم ش.ح. بورس في بناء رؤيتنا للوطن والعالم بفعل ما تحمله الواقعة من طاقة لانتاج الدلالة من جهة ويعمل اعتبار حضور العلامة بطني في الآن نفسه انتاجها للمعنى وتلقيها ...

ينتقل هذا الحضور داخل الفعل الانساني بين الماضي والمستقبل دون تقطيع للإحالات التي تولدها العلامة في الحاضر من حيث أن استيعابها في شكلها الكلي لا يقول بموتها، بل يوحي بانتقالها إلى نسق دلالي جديد ينبعث من قابليتها للامتداد في فعل العلامة واستمرارها في الذات المؤولة.

فالعلامة: ليل / نهار تحمل أشكال تحققها في إحالتها على المخفي من الموضوع الذي تؤشر على وجوده... فالوجود الذهني يعطي للعلامة قوة الحضور في الواقع... وقد تغفل لهذا الحضور تسريح في المعنى ويؤكد على استمرار تجليها المتعدد في الموضوعات التي تأتي منها عبر تركيب سابق... فالعلامة هنا قد تمود مجزأة إلى الموضوع الأول الذي يضعن للسميوز انتقاله إلى مستويات دلالية جديدة.

فالوجود الذهني ليل نهارا وللنهار ليل يخلق التداول والتسلط ليل كما للنهار في الاستمتاع بالكيان المستقل واللازماني الذي لا يستطيع إلا أن يمنع لهذا الوجود طابعه النسبي في توزيع القيم.

تسريع قيم الليل / النهار

إن المكبوت الذي يجعل عليه فعل السرد والوصف ليل العاري يطابق التحقيقات الممكنة لخرقه بوصف الليل هنا ضامناً أمامها لتسلل القيم كي

تسريد النسق القيمي في قصص «الليل العاري» قراءة سيميائية

عبد النور إمرين *

لم يكن للشعر الذي ارتضاه القاص والباحث عبد الرحيم العطري تقدماً لفن القصص «الليل العاري» من الشعراء والكتاب العالمين كريستوس وأخيموتوف وبورخيس، أنفاريستي، داوتيسيو خيمينيس طاغور يرغون إيلوار نيرودا بريفيير... إلا أن يضيف الاحساس الشعري

للقاص بالكلمة التي تتجاوز سياقاتها العادية والتي تتجمل بالشعر لتحوز على قوة العلامة، هذا الاستعمال الشعري يكثر من الوحدات الدلالية لقصص المجموعة ويجعل القاص يحلم بنبوءة سوسولوجية لعالم فقد رونقه عند بداية الليل، هذا لا يعني في تصوراتنا أن النهار يحوز على كامل الرونق.

الليل العاري



فالليل هنا يعبر وهو يجتر حلمه ويخنفنا في أرغاماته بوصفه سيمياء وله استراتيجية تبني على الوضوح بينما هو الليل نفسه الذي يشارك النهار في تعدد المعاني والغموض وبالتالي التمدد في التأويلات، ويمنع على حيوات من التي والضياع»(١).

فهذا الليل هو الذي يعبر وهو في

دلالة اليليك والتأويلات المتفتح - سيميائية العلامة -

قبل التطرق إلى عالم المعنى الذي يفتح هذا العالم السري لا بد من أن تتفتح القراءة على العنوان بوصفه البوابة الرئيسية التي تنتعش المستوى المفهومي لكل البنى التي يطورها القاص مضمونها داخل النص.

عشرة.

تسريد قيم الشخصية المعورية

نتنقل أيضا إلى فتح إمكانية التأويل نهار / ليل مع شخصية ثانية احتلت مع كل التصوص بؤرة الارتكاز وهي شخصية النادل / معصو طونيو ، ففي الفصل السابع يمكننا لمس النصار السردى لهذه الشخصية التي تعيش فترتين على المستوى النفسي:

١- الفترة القزمية:

وهي فترة نهارية يظهر فيها القزم عند سلالام الممارسة يتضرع «إلى مولاه أن يرسل على التصراحي (معصو طونيو) شي مميبة تجعله يقرر العودة إلى فرنسا على عجل» (٥).

وهو يطمح لامتلاك مفاتيح الحانة والتزوج من سميرة الفتاة هذه الفئة التي ينتمي إليها النادل القزم هي التي مارست في عمق التاريخ المغربي المقاومة الوصولية والانتهازية التي حافظت أساسا على مصالح المستعمر بعد انسحابه المادي من المغرب.

لقد قصص النادل القزم شخصية معصو طونيو بكل حرصها على جمع المال دون الاهتمام بسواها.

لقد امتلك معصو طونيو الجديد المرحلة الثانية : المرحلة العملاقة حيث زمن الليل كله وكل النساء، فمعصو طونيو يخاطب القزم عشية انتفاضات الدار البيضاء ويوصيه باستمرار قيم الليل «الحانة الآن هي ملكيتك بشرط أن تظل مفتوحة وإلى الأبد» (٦).

ولما سمى القزم نفسه معصو طونيو تحول خطاب المستعمر إلى التمدد الممكن في تلقفه وكأننا بمعصو طونيو يقول وهو يفاد المغرب (الحانة الآن هي ملكيتك بشرط أن تظل مفتوحة وإلى الأبد).

وهذا ما نلاحظه هنا والآن من أن الاستعمار قد غادرنا عسكريا وبقي يحتل فينا الكون النفسي حيث الشباب كالمحطى يسكتهم هذا الحلم بالعالم المحتمل لمعصو طونيو هناك.

على سبيل الختم

لقد وظف القاص عبد الرحيم المحطري الليل توظيفاً جعله لحظة حاسمة في مسار محمود الذي تغير مساره التضالي من ليلة واحدة من تدخل المخزن ليتحول في المسار إلى عمق اليمين الذي اغتال الاحلام في ليلة واحدة يقول السارد: «مات الانسان واليعمار والشعر والحب

تعيش تحقّقها المزوج وفق جهاز التلقي الخاص للمجتمع المغربي حيث الليل يمنح للسلوك النهاري أبعاداً دلالية جديدة.

هذا ما نلاحظه بروزه في شخصية الحاج عمر داخل النص والذي يعلن له انتهاء صلاة المشاء الوجود الفعلي للحانة وكان صلاة المشاء تحمل دلالة ذهنية يعيّل في معناه على الحانة ككلمة تسكن ذهنية النهار. وهي عملية التقطيع للزمن المسترسل الذي يعضن القيم في شكلها التجريدي المفاهيمي وهي تحولها إلى وقائع تصويرية ويخلص هذا التفسير للزمن فوجد المضمون القيمي ما بين الظاهر المرتبط كليا بنموذج لرداء سلطة المجتمع وما بين مخفّت تتحكم في سلطة قبض عن مظهرات السلطة الأولى/النهار.

إن هذا التشطير نهار / ليل يقني إدراك الملتقي للعالم الخارجي وهو يشمل مجمل القيم الثابتة التي لا تبرز فضائتها الفارقة إلا في نسج تأويل محكوم بالاتزواء والرقابة والليل، بدما من التصديدات المعادية إلى الأنساق الاجتماعية الكبرى. يقول الحاج عمر في قصة (جبل الكذب) «فإن المدينة والما السخون وأسري راء العصر وذن قبيلة» (٢).

ويقول السارد أيضا: «بعد قليل سيأتق الحاج عمر بعائته المفضلة وسط مدينة الرباط» (٣).

إذن، ما هو المزيف وما هو الحقيقي من حياة الحاج عمر؟

يعتبر الحاج عمر من فئة سكري الدرجة الأولى فهو يستعمل التفتة الزوانية لجماعته مع قيم النهار تحت رعاية زوجته وأبنائه، وفي الليل يستعمل للتصاهي أيضا مع كرفال المبادي، النجبة تحت رعاية سميرة والمثلي خالد / ريمية ، الذي / التي ، لم يسلط عليه/ها السارد إلا ضووا خافتا امتص بريقه الحاج عمر يقول : «يخاطبها خالد/ ريمية بنبرة غارقة في الأنوثة، مخبرا إياها بأنه يجيد الرقص الشرقي أحسن من والدتها..... (٤) وكان خالد/ ريمية يحضر في الحانة كألزمن المخصص من جهاز الحاج عمر.

يضع عبد الرحيم المحطري ليل حالات تجعله يستوعب امکانات المزينة الأخرى ويحاصر مستويات النص السردى حيث صلاة المشاء هي نقطة الارتكاز الأساسية المشبعة باستقطاب العلامات الدالة التي تمنع النص معناه في فهم الليل المعاري وفهم اللحظة المركزية لتوصومه الإحدى

والوطن في أعماق محمود (ص ٣٦).

لقد كان الليل من الأسباب التي تقلت الاحلام من الإيجاب إلى السلب يقول أيضا في قصة وداعا «فمن ثوري حالم إلى فن قاص» (ص ٦٦).

لقد تمكن القاص من استغلال انتمياية الحكى عن الليل الذي يعطي الأشياء ويعرّي الناس وهو في ارتباطه بجو ينضو برائحة البيرة والبرق تقوم دلالاته الإيحائية على ولادة جديدة في النهار.

الزمن في المجموعة لولبي لم يتحرك نحو افق يعاكس رتابة الأشياء وتغييرها حتى أن وصية التصراحي وعدم تغيير وظيفة الحانة والكراسي أصبحت حقيقة مزمنة ارتبطت برواد الحانة كهم.

ولم الهيكل السردى في الليل المعاري استطاع أن يعيد تمثّل البناء الذهني للمصدر الانساني للقيم ويكون بذلك السجل الثقافي حاضرا للإعلان عن طبيعة الفئات الاجتماعية التي نسج النص دلالاته عبرها.

فمعنى الاصنام إلى صوت الليل وبث طلاقة متجددة المعنى في تلقى الآخر للتحقيق التي تعبر عن نفسها عبر مفهومات من جسد السلطة السائدة (أي سلطة) حيث الليل يساعد النهار في أن يكون نهارا.

تتهدد الليل في النهار الواحد يسلم بالهوية المختلفة للمعاني المطلقة ويجبر النهار على أن يتعدد بدوره بدون التحول إلى غربة في ذات الملتقي.

إن جوهر فعل النهار بظل هو الليل الذي يختلف عن ذاته ويشير إلى بؤرة تعدده وكذلك يعمو أثره في فعل النهار.

• كاتب من المغرب

Abdenour_driss@yahoo.fr

الهوامش

١- عبد الرحيم المحطري، الليل المعاري، منشورات نشر الحرف والرسالة، مطبعة طوب برنس مطبعة الأولى يونيو ٢٠٠٦، ص ٢٠.

٢- المرجع السابق، ص ٣١.

٣- قصة ص ٤١.

٤- قصة ص ٥.

٥- قصة ص ٥٢.

٦- قصة ص ٥٣.



الليل المعاري

"Hero" نموذج صيني ينافس انتاجات جنايات أكاديمية البطولة الحارة

بمير النيسي



أفلاما هوليوودية شهيرة مثل سيد الحنوت و ستركن كما وظف مجموعة من أكثر الممثلين الصينيين وبما هو دون بداية ولجوسية مثل جيتس و زاي وانج و غونغ لي و هوان بعضهم يقدمون في الخراب اليوم وأصبح جزءا من سلسلة التسلية كما حرص على اختيار وجه آخر للأبطال بعض العناصر الأخرى المعروفة مثل مدير التصوير كريستوفر يوبل ليمزج بين التقنيات الغربية وبين الخبرات والصينيات والمزج بين الروح الصينية

بعد الشغل المخرج زانج ييمو بالجزء فيلم البطل لا قطع وفيه القور من شخصيات الامبار داخل الاراضي الصينية سينتار لشاهد يمانية اخل نظائرس بيت بديده ومدهشة للمتنح وبقود الجامع الضخم والفيلم الذي يخلط اللغة الانجليزية (مبتلحه) بلغة ريشية والذي يوحف الآلاف من الممثلين وعناصر الكومبارس إضافة إلى القصور المبهمة بدأ مفسد سلفه حتى حد كبير و سادس في تد

هذا فيلم حرصت على مشاهدته أكثر من مرة والتستع لما فيه من مشاهد لخلق الإنسان في جهنمها وعشوقها مما إضافة إلى تليس حارة وشريحة مبدعة صيغت ولست في العادة من الذين يحولون تكوار المشاهد لكي اعتقد أن هذا كذا بعد التجربة صينية جديدة وحديثة في التخلل من ارت القلام الكلاسيكية والشاويين الحرة العكرات والاعتماد والتولج إلى تجربة مستعارة من ثقافة تأقت مشاهدا كبر ردي دور الحرر العالمية وقد فتح الباب منذ التاجه في العام ٢٠٠٤ على المزيد من الأفلام التي اتخذوا هذا مثل فيلم الوعد ٢٠٠٤ و الأسطورة لجان شيان وهي أفلام تأخذ من التاريخ بعض العناصر ومن الأسطورة بوجها فبدأ لتشكل والتجارب الصينية الهائلة مادة أفلاما هوليوودية شغطة مثل طروداد و الصامدان الأخير وغيره

هوليود

تجربة التاريخ بالخيال

على بطر (بلا سكو) أو المجهول (قام بدوره باعتباره جاك تيري وهو يشق جسرود الحرس الامبراطوري من اجل ان يلتقي الامبراطور الشره بسيد من شجاعة وقدرات على تخليص الامبراطورية من ثلاثة من اعترى اعدائها وهم السيد المصور 'توماس تونغ' و'جيمس التمسوة' فلامنتو أو الملك الطائر 'مارلي شينج' ، و'القاتل ساي' أو 'السماة' 'موتس' من 'وحدات خيالة السيف' المصور وحيلة وهي مقاتلة من طر. فبحر ايضا و'ساي' فسر 'البحر' و'سيد' الامبراطور بالترخيص بالتمثيل المجهول الاسم مثيرا اياه من محبة صفة خطوط قلما تلتفت عن طريقه مثل كل واحد من هؤلاء 'الاعداء' استغته الى ما يليه اياهم من الجانبين، يتفرقون خلال رواية (المجهول) من طريق الامبراطور فتمتص المقاتلة التي تحت يده وبين هؤلاء الابطال. او يتنقل بدا الخرج الى تلك المواقف المعلقة الجمال والتأثير للقتال لكل تفاصيلها الدقيقة. ثم يعود بنا إلى حوار الامبراطور والبطال المجهول وعبر هذه الحكايات شارك ان هذا البطال ليس مجرد في تعلم من القتال بالسيف، ونعم اسرار التحكم بالحديد من اجل ان يصل الى مرحلة يتنشق فيها على هؤلاء 'الاعداء' بالفرقة ليست إلى الامبراطور في حصنه الامين



تجربة التاريخ

قبل ان اورد الحكاية اود ان اشير الى انها تخلق ما بين الخيال والتاريخ والاستطوار معا. فزعم الاستطارات الواردة في السرد الاولى للفيلم عن الامبراطور كـ 'شين داو مينج' الذي يسأل الكثير من السماء في القصر المالك قبل الميلاد من اجل توحيد الولايات المتحدة المتنازعة الا ان نتيجة الحكاية ومجريات نتائجها فيما تجدد التاريخ كما صور القصر من الصينيين الذين شاهدوا الفيلم عبر وسائط الإعلام بل قصد إلى الحكاية بعيدا وإلى الغريب والعجيب والمجاز من الأسرار ويمسح بملامح الأولى



في فيلم "الملك" الذي أخرجه المخرج المصري محمد عبد الوهاب، يظهر الممثل المصري محمد عبد الوهاب في دور الملك نمرود، وهو شخصية خيالية من أساطير الشرق الأوسط، وهو ملك من ملوك بابل القديمة، وهو من الملوك الذين اشتهروا بقتلهم لداود بن يونس.

في فيلم "الملك" الذي أخرجه المخرج المصري محمد عبد الوهاب، يظهر الممثل المصري محمد عبد الوهاب في دور الملك نمرود، وهو شخصية خيالية من أساطير الشرق الأوسط، وهو ملك من ملوك بابل القديمة، وهو من الملوك الذين اشتهروا بقتلهم لداود بن يونس.



في فيلم "الملك" الذي أخرجه المخرج المصري محمد عبد الوهاب، يظهر الممثل المصري محمد عبد الوهاب في دور الملك نمرود، وهو شخصية خيالية من أساطير الشرق الأوسط، وهو ملك من ملوك بابل القديمة، وهو من الملوك الذين اشتهروا بقتلهم لداود بن يونس.

في فيلم "الملك" الذي أخرجه المخرج المصري محمد عبد الوهاب، يظهر الممثل المصري محمد عبد الوهاب في دور الملك نمرود، وهو شخصية خيالية من أساطير الشرق الأوسط، وهو ملك من ملوك بابل القديمة، وهو من الملوك الذين اشتهروا بقتلهم لداود بن يونس.



تشكيلاته للمجتمعات الحربية المريدة وأعتقد أن محاولة جاكى شبان في

الاقتراب مما حققه الطفل
أعود إلى فن المأزاة بالتصنيف الذي
تم ربطه بفن الخشب. فمن الواضح
أن الصنعة الصينية تعني من شأن
التأمل الداخلي والترويض الذهني
واكتشاف الإنسان لقدراته الداخلية
بمأزاة ما يتصوره من خيالات خرافية
فالقتال بالتصنيف ليس الهدف منه
القتل الخشن بل التأمل وجرد من الروب
إلى القوي أو فعل أكثره بل الهدف
الأساسي أن يتحكم الإنسان بقلقه
الداخلية ويركزها كلها على هدف واحد
بحيث تتركز المأزاة هذا سلاح القادة
أو مدافعا تمهيدا، وفي المقابل يأتي فن
الحضنة حيث يتصل بصاحبه إلى ما
يحصله على الرمال أو القماش بجدران
يخرج من الأعماق ويجوز له الأمر عند
التمثيل.

وقد تم ربط هذا الفن الكتابي
بالفن القتالي لأنها كما أشير شيخ
بدرسة الخط المعجول يخرجان من
مكان واحد هو القلب
أداء الممثلين كان بارعا ومنسجما مع
تخطيط الدور المخطط بكل واحد منهم
وبدا جدي في هذا الفن رجال مرمحين
نجوم آخرين رسخين السينما
الصينية في فن القتال عبر السنوات
الطويلة الماضية. ليفتح اتفاق جديدة
ولا يمكن شيان التخصيص زني رائع
ومامي شينغ اللذين بدأا على قدرة
بدنية عالية إضافة إلى تجسيدهما
الداخلي لتخصيصين، وطى أية حال
يحتاج مثل هذا الفيلم إلى قراءات
موجعة لعناصره الأخرى لكي يوفى
حقه، ولكني سأساكن متحمسين في
اصطفاي وإذا أخرج من مشاهدته من
مدى القرب للصيغة الحربية من تلك
الجديدة التي تضعف ألاما من نوع
الطفل. ومن إمكانية أن لقوم في
يود من الأيام يتأمل شيء من قصص
الف ليلة وليلة مثلا برخصة أكاديمية
استراتيجية كبيرة بدل السبق السريع
واستخدام السحدين بالاعتماد ذات

بيدها المصنوعون بإبداع بين المخرج
وانغ ييمو، ولقد فهم فريق التصوير
أيامها ليتنظروا أن تصغر البحيرة
ويتقلصوا لذلك المشهد من الجدران
إلى فوقه حيث القتال يتجاوز البحري
إلى السحري. ولقد جاءت هذه
القطعات بعناية لتتبع مع المحيط
أو تكون نافذة عنه. الأضواء البهتات،
الخطوط الضخامة المتناحية السطوح
الستجدية، الخطوط المتراكمة بين
الألف السين، الأتية التسويح، عناصر
المهام وهي تظهر في الفضاء، جزيئات
القتال بالسيف التي يشبه رقص
إلياه، الكاميرات وهي تلاحق المهام
في الفضاءات المتناحية، كل هذا
تشكيلية متناجاة لتجانب حقا إلى
قراءات خاصة من المتحمسين، وإذا
كانت هذه القراءات تتجانب مع
التلفزيونيين والسينمائيين وحتى
الضوئيرافيين بمشاهدة الفيلم وتحليل
صناعاته السينمائية أو فضاء مجرد
التمتع بلوحاته، وسيتحتاج مخرجون
آخرون أن يتجاوزوا ما وصل إليه ييمو
من إبداع بصري على الأقل إضافة إلى

الحيز المنهل بالهجوم والاحتياط،
فقد أشغل المخرج ييمو في تقديم
ملحمة بصرية بالغة الجمال من
خلال الحكايات الفرسية أو الأساسية،
ولا سيما في مسألتين هما، المأزاة
والحبيب والى الخط ولقد ضمنتها بعلاص
من البصولة الأسطورية، والعشق حتى
الموت، والجيش الجرار من أمر الرماة
الذين يتطرون مدرسة نفس الخط
بالسهم الجديدة التي تخلق الأجساد
والجدران هنا يمكن المشاهد أن يرى
إلى أين وصل فن القتال بالصنوف
عبر جماليات إخراجية متطورة جدا
والقطعات مدرسة بصرية، ليست
مجرد عصابات صناعية عادية بل ذات
لفاصيل متفصلة، ولا سيما في ظل
الحيز العظيم بين الغابات أو فوق
الزواجر، وقد أضاف المخرج
هذا كله لا تنسى أنه الأرض التي
نعرف أنها في مكان ما من الجهة التي
تستمر أو لا تستمر، فليس
ما يشبه الطيران مثل أولياء صالحين
لديهم كرامات مدفونة يمكن للمشاهد
هذا أن يلح لوحات تشكيلية متناجاة



ومن الجدير بالذكر أن فايز محمود من مواليد مدينة المفرق عام ١٩٤١، وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، والاتحاد العام للكتاب والادباء العرب، وقد حصل على جائزة غالب لمسا للإبداع الثقافي عام ١٩٩٤، كما حاز على ميدالية الحسين للثقوق من الفئة الأولى في مجال الأداب للعام ٢٠٠٠.

وفايز محمود واحد من المبدعين الأردنيين الذين واصلوا مشروعهم الإبداعي منذ عشرات السنين، فقد بدأ في نشر نتاجه منذ عام ١٩٦٢، وما زال يواصل النشر، فقد أصدر لثلاثين ثمانية عشر كتاباً ما بين مجموعة قصصية، وقصة طويلة، وبحث أدبي.

ولعل دراسة الدكتور محمد القواسمة التي تصدرت الكتاب، وجاءت تحت عنوان: «ملاحم السيرة الذاتية في أعمال فايز محمود السردية» تعطي القارئ تصوراً ملاماً لفهم الجوانب المحيطة بإبداع هذا المبدع، فقد وفقت هذه الدراسة على المكان، والمسجن، والمرأة، والصداقة في أعمال فايز محمود السردية.

ويذهب القواسمة إلى أن مدينة المفرق تبدو كمكان خبره فايز محمود وعاءه في عمله السردية «نزف مكابر»، الذي يجمع بين السيرة والقصة القصيرة، فيمرقنا العمل بالمدينة: شوارعها، وبيوتها، وسكانها، ولكنه يتوقف طويلاً عند أسرة فايز محمود، فيصف لنا المنزل، ومحتوياته، ويذكر الأم والأب والجددة والخالات والأخوة والأخوات.

وإذا كان فايز محمود يقول: «الكتابة فعل الحرية.. فعل الوجود الحي، الذاكرة التي تجمع الزمن بكافة أبعاده، والمكان بكل جهاته» فقد ذهب القواسمة إلى أن فايز محمود مارس فعل الحرية هذا، ولم يكثف بذلك، بل جعل من هذا الفعل سلوكاً من سلوك أبطال أعماله القصصية، ويبدأ كل منهم حاملاً ملاحم من شخصية فايز الكتاب والمبدع، فهذا يمثل قصته «الحنين» يجلس بجانب ربة وبين يديه كتاب ودفتر يطالع بالكتاب حيناً، ويتوقف منتظراً من الله أن يهيم في أذنه كلمته المقدسة، ويسجلها في دفتر لأنه لا يثق بذاكرته ويثق بالكتابة أكثر،

ويخلص القواسمة إلى أن وفائع الحياة التي عاشها فايز محمود تجلّت في أعماله السردية، ويبت شخصيته متمثلة في كل شخصية رئيسة من شخصيات قصصه، فهو «فؤاد وأيوب وعربي وعصام»، كما توضح أحداث الحياة التي مرت به في سروده بدءاً من شمله في حبه الأول وانتهاء بالظروف الميشية القاسية التي أحاطت به، وفكر في الرها بالانتحار. وكذلك كانت الامكنة التي شهدت حياته امكنة رئيسة في قصصه، وأهمها مدينة المفرق، وظهرت شخصيات اصفاائه، وبخاصة صديقه تيسير سبول، متمثلة في عدة مواضع من أعماله، وخصوصاً «المبور دون جدوى» وقابيل. ولا ينبغي عنا إلى الرؤية التي قدّمت بها هذه الجوانب من سيرة فايز محمود كانت رؤية فكرية عميقة، لهذا جاءت بعض الأعمال السردية قريبة من السيرة والحكايات الفلسفية، ولعل هذا الجانب يحتاج تبياناً إلى دراسة أخرى.

أما فايز محمود نفسه، فقد بدأ شهادته الإبداعية قائلاً: «أجد لزاماً عليّ في البدء أن أذكر بأن تجريبي القصصية تتقاطع على نحو مكثف بنشاطي الثقافي في مجالي الفكر والادب» ص ٣١.

جملة القول: أن كتاب «الأعمال الكاملة» مؤلفه الأديب والكاك المعروف فايز محمود، كتاب يعطي الباحث والدارس والقارئ الفرصة الكاملة ليتابع التجربة السردية لهذا المبدع منذ بدايتها إلى اليوم.



■ إعداد:

د. أحمد النعيمي *

«الأعمال الكاملة»

لـ «فايز محمود»

ضمن منشورات البنك الاهلي الاردني لعام ٢٠٠٦، ويمناسبة مرور خمسين عاماً على تأسيس البنك، صدرت مؤخراً «الأعمال الكاملة» للأديب المعروف «فايز محمود».

يقع الكتاب في (٣٨٣) صفحة، ويضم ستة أعمال سردية هي: «المبور بدون جدوى، والأبله، وقابيل، ونزف مكابر، وأيوب، ويلا قبيلة. كما يضم الكتاب دراسة نقدية بقلم الدكتور محمد عبد الله القواسمة، وعنوانها: «ملاحم السيرة الذاتية في أعمال فايز محمود السردية».

الى الوقوف على تعريف الاسطورة من نواحيها النفسية، والسيكولوجية، والانثروبولوجية، فقد جاء الفصل الاول تحت عنوان «الاساطير المهيمنة في شعر أدونيس»، والفصل الثاني بعنوان: «أثر الاسطورة في الكلمة»، والثالث بعنوان «أثر الاسطورة في بناء نص أدونيس».

ينهب المؤلف في الصفحات الاولى من كتابه الى ان الظفر بتعريف جامع مانع للأسطورة يعطى بموافقة جميع الباحثين والعلماء من الامور المستعصية، وربما المستحيلة، وترجع هذه الصعوبة الى ان الاسطورة بوصفها شكلا من اشكال التعبير تمتد جذورها الى شتى المعارف الانسانية، فعلماء النفس، وعلماء الاجتماع، وعلماء اللغة، والمهتمون بالثقافة والانثروبولوجيا، والمناقطة، وعلماء الدين، والفلاسفة ومؤرخو الدين والافكار يهتمون اليوم بالاسطورة ويولونها عنايتهم.

ويخبرنا المؤلف بأنه اراد لهذه الدراسة ان تكون مساهمة في فهم لغة الشعر العربي المعاصر، ومعرفة الآليات التي تصرفها، وسير القوانين التي تصنع شعريتها، من خلال اهتمامها بمقولة أحد الرواد المؤسسين لحدثة هذه اللغة، وهو علي أحمد سعيد الذي لقب نفسه بأدونيس.

وانطلقت هذه الدراسة - برأي المؤلف - من سبر مدونة أدونيس الشعرية ورصدت الاساطير التي استعملها في عمل احصائي منها من تبين الاساطير المهيمنة في شعره، وقامت بتعريفها. ولاحظت الدراسة ان هذه الاساطير تشترك مع اساطير جامعة هي الموت والانبعثات او التجدد. كما يعث هذه الدراسة في الظروف التاريخية والايديولوجية والذاتية التي جعلت أدونيس يوظف هذه الاساطير في شعره، ثم انتقلت الدراسة الى البحث في أثر الاسطورة في لغة أدونيس الشعرية، ووصلت الدراسة الى انه لا يمكن فهم لغة الشعر عند أدونيس بعيداً عن التأثيرات التي تمارسها الاسطورة في هذه اللغة، فالاسطورة تمثل مركز شعر أدونيس وقاعدته، وقطبها الجامع.

ويرى المؤلف انه ونتيجة لأثر الاسطورة في المعجم فقد توسعت امكانيات اللغة في شعر أدونيس، وامتدت آفاق استعمالها، وذلك عبر آليتين اولاهما «الترادف»، فقد أدى افرار الكلمات من دلالاتها الاولى وشحنها بدلالات ثوان الى ترادف سلاسل لفظية مختلفة، ويات من الممكن - في شعر أدونيس - ابدال كلمة بكلمة اخرى لتتصلي الى حقل معجمي مختلف (شد الاختلاف).

اما الآلية الثانية فهي «تعدد المعاني» فالكلمة عند أدونيس اضحت حمالة دلالات، ويات القارئ مطالبا باختراف طبقات متراكبة من المعاني للوصول الى المعنى المقصود. وهذا ما جعل الكلمة في شعر أدونيس قابلة للشدول في سياقات قول غير معهودة وتركيب غير مألوفة. بعد ان اكتسبت شحنات دلالية جديدة.

وقد كشفت هذه الدراسة ان لغة أدونيس الاستعارية، ليست فقط استعمالا لقوة غير عادية غير عادية مقابل اللغة العادية، بل هي تتجاوز المستوى اللغوي لتعبر عن تصور أدونيس الذي تصدر عنه هذه اللغة. وهذا التسيق التصوري محكوم بمقولاتين اساسيتين هما «مقولة النار» و«مقولة الماء»، وتجتمع هاتان المقولتان في مقولة أم جامعة هي مقولة «الموت الانبعثات». ويصل الباحث الى ان أدونيس يحاول جاهدا ان يفرض علينا استمارات لقوية، ويجعلنا نشارك الحياة بها حتى يغير انساقنا التصويرية، فقد جعل من الاسطورة ذلك الحاضر الغائب في نصه بكل ما في هذا الحضور الغياب من التباس.



«أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية»

لـ محمد البوعمراني

عن مكتبة علماء الدين في صفاقس، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر كتاب جديد بعنوان «أثر الاسطورة في لغة أدونيس الشعري: بحث في الدلالة» للمؤلف محمد الصالح البوعمراني.

يقع الكتاب في (٢٥٢) صفحة، ويضم مقدمة، وتعميماً بالمصطلحات، وثلاثة فصول، إضافة الى الخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع، وفهارس للمصطلحات والاعلام والموضوعات.

وإذا كان المؤلف قد سعى في تحديده للمصطلحات

المجتمع، لذلك نجد قصة «الاستفارة» تبدأ على هذا النحو: «كنت اسقط من السلم المظني الى الباب الرئيسي للإدارة حيث اعمل، جمعت اشلائي، رثيت قميصي وعدت ادراجي المتعب ذات اللون الابهض». ص ٨٧، كما نجد الشخصية القصصية تتحدث عن نفسها على هذا النحو: «اصبحت بعد توظيفي اشعر بالأمان، قبل ان تصل عدوى الدبون والاقطاعات الى رائي. افكر في تبرير معقول يثقت رأيي من العض، ويضمن لصفاري عضة اضافية من خبز أسود» ص ٩٢.

ولعل ابرز ما يميز هذه المجموعة القصصية تلك الشخصيات النسائية، فثمة نساء يضطهدن الفقر والحاجة وضيق ذات اليد، وثمة نساء مضطهدات من قبل الاسرة والمجتمع، والجهل.

ومما يلاحظه قارئ هذه المجموعة القصصية ان ملكة نجيب تحاول في اغلب قصصها كسر ايقاع الزمن، كما تحاول التخلص من تراتبية الاحداث بالنهايات المفاجئة للقارئ.

وقد حرصت المؤلفة على ان تجعل من اللغة الفصحية لغة مهيمنة على قصص المجموعة، فقد حافظت على اللغة الفصحية في السرد، كما حافظت عليها في الحوار، على الرغم من ان كثيراً من الروائيين، وكثاب القصة، والمسرح يعرضون على ادارة الحوار بين الشخوص باللغة العامية، لاعتقادهم ان الشخصية يجب ان تتحدث بلغتها ولهجتها، وتطلق واقعها كما هو دون تزييف او تحريف... وبطبيعة الحال فإن مثل هذا الرأي يعاني من ضعف الحجة والبرهان، اذ يجب الانتباه الى ان الفنان او المبدع لا يقدم الواقع كما هو، وإنما يمد صياغته جمالياً بواسطة خياله المحلق، كما يجب الانتباه الى ان اللهجات العامية في دولة عربية ما، قد لا تكون مفهومة في دولة عربية اخرى.

واذا كنا قد اشدنا بلغة ملكة نجيب القصصية، فإن هذا لا يعفيها من الإشارة الى ان ملكة وقعت في بعض الاخطاء النحوية والصرفية والاملائية في هذه المجموع، ولكنها على أية حال تظل اخطاء قليلة الممدد، قد يكون بعضها لأسباب مطبعية، وذلك مثل قولها: «احدى عشر كوكباً». والصواب «احد عشر كوكباً»، لأن العددين (١١) و(١٣) يوافقان العدود في التذكير والتانيث.

وبالمودة الى جماليات الحوار الفصيح عند ملكة نجيب، فمن امثلته: «قال لها يوم ودعها: ساعود ظاهراً وسأعوضك عن غيابي، نلتقي عند رجوعي تحت ظلال شجرتنا، لا تخلفي الموعد»، ص ٢٩.

ومن الملاحظات التي يمكن ان يقف عندها الدارس لقصص «السماوي» من تأليف ملكة نجيب، تلك الجماليات الخاصة ببدايات قصص المجموعة، حيث تحرص المؤلفة على ان تكون بداية القصة مثيرة وجاذبة للقارئ، وذلك لإدراكها ان القارئ سيستمر في متابعة العمل الأدبي الجيد، اذا كانت بدايته جيدة، وسوف يتحول الى شيء آخر، اذا لم تكن البداية جاذبة.

جملة القول: ان قصص «السماوي» مؤلفتها «ملكة نجيب» قصص تستحق القراءة لنكهتها الخاصة أولاً، ولاحتوائها على معايير القص الجيد ثانياً.



«السماوي»

لـ «ملكة نجيب»

ضمن منشورات القلم المغربي لعام ٢٠٠٦، صدرت مؤخرًا مجموعة قصصية لناديب ملكة نجيب، بعنوان «السماوي».

تقع المجموعة في (٩٢) صفحة، وتضم تسع قصص، هي: السماوي، يوم السمدة، جثة بالمزاد، غرفة النوم، طليطوش، الشدي الملقوف، المنزل رقم ١٦، وتلك الأيام، ثم الاستفسار.

ويمتطع قارئ هذه المجموعة القصصية ان يلاحظ ان الشخصيات القصصية فيها تنتمي الى عامة الناس، الى الموظفين، والموظفات، والمهمشين من ابناء

وهو عضو اتحاد الأدباء والكتّاب في العراق، وعضو اتحاد الأدباء والكتّاب العرب، وصدر له عدد من المجموعات القصصية، منها: الوجه الضائع، طائر الجنون، طائر الماء، جدار الفزّان، وغيرها.

ولعل أول ما يلاحظه قارئ مجموعة «ضوء العشب» هو أن الكتّاب يصوغ قصصه بلغة متماسكة، وهي لغة توجي بأن أنور عبد العزيز كاتب متمرس في كتابة القصة القصيرة، ومن ذلك على سبيل المثال أننا نجد بداية قصة بعنوان (القنّاص) على هذا النحو: «كان فجراً ضبابياً بارداً معتماً، وكان الجسر وحيداً، أكثر من فجر ضاع مني وأنا أحاول أن اصيد اللقطة المشتهاة» ص ٥٨.

ونجد بداية القصة الأولى في المجموعة التي تحمل عنوان الحكاية الأخيرة لأحمد سيد صادق، على هذا النحو: «مات أذن وانتهى كل شيء، كل حي يموت وينتثر، يعرفون ذلك ويعجزون وترعيبهم وتشقيهم هذه الحقيقة، لكن موت أحمد سيد صادق جعلهم حيارى بلهاء مبهوتين عاجزين أن يفهموا أو يقتنعوا بنهايته البائسة، القوي العنيد المتباهي بقوة جسده كثوره» ص ٥.

غير أن الملاحظة الجديرة بالانتهاء هنا هي أن لغة المؤلف لا تتجنب نحو الخيالات البعيدة، والصور والتركيب المعقدة، فعلى الرغم من تماسك هذه اللغة وفصاحتها إلا أنها حافظت على وضوحها.. وهو الوضوح الذي جعلها قريبة من الكلاسيكية.

والحقيقة أن الروح الواقعية في القصص، إنما هي سمة من سمات هذه المجموعة القصصية، لذلك فإن أنور عبد العزيز لا يميل إلى المضمون الفانتازي في القصص، كما لا يميل إلى المضامين والأشكال الرومانسية.

وحين قمت بإحصاء المضامير المستخدمة في قصص هذه المجموعة، لحت توازناً في استخدام الكتّاب للمضامير، حيث جاءت تسع من قصص المجموعة بضمير المتكلم، وأحدى عشرة قصة بضمير الغائب.

ومن القصص الثلاثة للنظر في هذه المجموعة قصة (ذات ليلة)، فهي قصة تتناول جانباً من حياة البائسين والفقراء، بأسلوب فني رفيع، وفكرة مبتكرة، ومضمون هذه القصة أن جزءاً كبيراً اختبأ في سرور أسراً عجوز طلباً للحماية من قتل كان يترقب به، والمفارقة في هذه القصة أن العجوز نفسها كانت قد التهمت عشاء القطع، مما دفع القطع الجائع لأن يجد في الجرد الثالث صيداً ثميناً.

وقد استخدم الكاتب في (ذات ليلة) لغة متناغمة مع مضمون القصة، ومناسبة لمحتواها، ووعي شخصوها، ومثال ذلك: «في تلك الليلة المشؤومة، وبعد أن تناولت عشاءها، مسح بوزها، وشعرات لحيتها بخرقه، ومسح الهر زوايا فمها» ص ٥٢.

ومن ذلك أيضاً: «وعدنا كان الهر يستعد لتلك الليلة الشهية المفاجئة بعد منتصف الليل، كان الجرد يبدو بطوله وبطنه المكورة البيضاء وذيله الطويل، وأذنيه وشاربيه الساكنين الميتزين أكبر من الهر» ص ٥٦.

جملة القول: إن مجموعة «ضوء العشب» لمؤلفها أنور عبد العزيز تشير إلى أن الكتّاب متمرس في كتابة القصة القصيرة، وعلى الرغم من أن قصص هذه المجموعة تنحو باتجاه الواقعية، فإنها تؤكد على كاتب له أسلوبه المتميز في كتابة القصة القصيرة.



«ضوء العشب»

لـ «أنور عبد العزيز»

عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد، صدرت مؤخراً الطبعة الأولى من مجموعة قصصية بعنوان «ضوء العشب»، لمؤلفها «أنور عبد العزيز».

تتبع المجموعة في «٢٩٦» صفحة، وتضم عشرين قصة، نذكر من عناوينها: الحكاية الأخيرة لأحمد سيد صادق، الوليمة، ليلة الجمر، مربية الفئران، زمن الشيخ محمد، الضفدع، الجنون، رقصة باركسون، واقعة الكباش، وغيرها.

أما أنور عبد العزيز مؤلف هذه المجموعة القصصية، فمن مواليد الموصل عام ١٩٣٥، وقد بدأ النشر منذ عام ١٩٥٥ في الصحف والمجلات العراقية والعربية،

الأخيرة



غاري النوبة *

مُحَقِّقُونَا وَالْبَيْئَةُ

سيتذكّر البشر بعض أنواع النباتات والطيور في السنوات القادمة، على أنها كانت تعيش على كوكبهم، ويفعل العوامل الجائرة من قبل البشر، تم القضاء عليها كلياً، وأصبحت في عداد الكائنات المنقرضة.

لقد عرفت البشرية أنواعاً عديدة من الكوارث، واستطاعت خلال وجودها أن تتفاعل وتتكيف معها، وفي بعض الأحيان أن تحميها إلى مسارات تخدمها، وتلك مرات قليلة تمكنا فيها من التآلف مع الكوارث الطبيعية التي لم يقدر لنا أن نرتكبها .. لكننا اليوم، وخلال عقود من الاضطهاد المنظم لاستنزاف ثروات الأرض، التي بدأت فعلياً مع تطور الإنسان العلمي، حدث تغير مذهل في وجهة الإنسان وتعامله مع محيطه، وقد حمل هذا التغير على حاجة البشر للامسحود للمعادن والطاقة والنباتات وما إلى ذلك من مكونات في جعلها تشكل سباجاً طبيعياً وفطرياً للحياة، تحمي ما عليها وتقتنر استنزاف الموارد وتدمير هذا السياج.

ويبدو أن حجم الدنّب في التخريب والتدمير للطبيعة، هو ما يوجه بعض الشعوب لبناء مصداقات أخلاقية ومنظومات من الجمعيات والمؤسسات الواقية للأرض بمحيطها الطبيعي، مما دفع إلى ظهور علوم البيئة وثقافتها بجلاء في القرن العشرين، وشكل نوعاً من المعرفة المرتبطة بعلاقات الإنسان بالطبيعة، وتنظيم هذه العلاقة، بما يصل في بعض الأوقات إلى حدود متطرفة.

وقد حظيت شعوب أوروبا ودول الغرب الصناعي بنصيب الأسد في إنتاج هذه المعرفة البيئية، وتنظيمها، فيما بقيت الشعوب الأخرى على هامشها، ربما لشعورها بعدم اقتربها ذلك الحجم من الجرائم البيئية، وربما لقلة معرفتها بهذا المجال، لكن الشعوب الأخرى تبقى في كل الحالات، أقل إنتاجاً لأعمال التدمير البيئي، وربما تنسى أو تغفل دورها كمجموعات بشرية تشارك في صياغة نظامنا البيئي، والحاجة للدغدغة في حمايته، حتى لو لم تكن مذبذبة معه.

إن شكل التناقض في الخريطة البيولوجية للكائنات الحية المنقرضة، ستكون بمنزلة جرس الإنذار، لمحيط منتهك ومخرب، وستبدو عمليات الوعي البيئي وما تنتجها من ثقافة مرتبطة بها، مسكونة بما ينتجها المثقفون البيئيون من أفكار، تدعو إلى حماية الأرض، مما سيحتاج إلى نضال اجتماعي وثقافي، سيشتبك بالضرورة مع النضال السياسي، وهذا يحدث اليوم مع بعض منظمات حماية البيئة التي تناهض الأسلحة النووية بكافة أشكالها.

تبدو المجتمعات العربية، وكأنها غير معنية بما يجري في هذا السياق، لأنها لا تشعر بذنب الضلوع في الأفعال الجائرة ضد البيئة، لكن ذلك لا يعفيها من حق المشاركة في حماية المكان المشترك لعيشها مع باقي الشعوب على الأرض، فمثلاً إن ما سيحدثه الانقلاب المناخي بسبب الانبعاثات الكربونية في الجو، سيشكل كارثة بيئية، ليس على أجواء الدول الصناعية التي تسببت في إنتاج تلك الانبعاثات، حسب، بل على كل طبقة الغلاف الجوي، وهو ما سيلحق الأذى بكل الكائنات وفي أي مكان.

لقد آن الأوان لأن نكون شركاء فاعلين في العالم، للمشاركة في إنتاج وعي بيئي، يسهم بحماية الأرض من الخراب، ويوقف عمليات استنزافها، وهذا يتطلب انتباهاً فاعلاً من المثقف العربي، لما يجري حوله، وتوجيه جزء من اهتمامه لما يهدد كوكباً كله بالفناء..

